

coleção
arte físsil

JACQUES RANCIÈRE

O destino das imagens

TRADUÇÃO

Mônica Costa Netto

CONTRAPONTO



© La Fabrique éditions, 2003

Título original: Le Destin des images

Direitos adquiridos para o Brasil por Contraponto Editora Ltda.

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro, por quaisquer meios, sem a aprovação da Editora.

Contraponto Editora Ltda.

Avenida Franklin Roosevelt 23 / 1405

Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20021-120

Telefax: (21) 2544-0206 / 2215-6148

Site: www.contrapontoeditora.com.br

E-mail: contato@contrapontoeditora.com.br

Coordenação editorial: Cesar Benjamin

Preparação de originais: Ângela Patrícia

Revisão tipográfica: Tereza da Rocha

Capa e projeto gráfico: Aline Paiva e Andréia Resende

Coleção dirigida por Tadeu Capistrano

ESCOLA DE BELAS ARTES / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

1ª edição: setembro de 2012

Tiragem: 2.000 exemplares

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R151d Rancière, Jacques, 1940-

O destino das imagens / Jacques Rancière ; tradução
Mônica Costa Netto ; organização Tadeu Capistrano. –
Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
(ArteFíssil)

Tradução de: Le destin des images
ISBN 978-85-7866-051-2

1. Estética moderna. I. Capistrano, Tadeu. II. Título
III. Série.

12-3766.

CDD: 111.85

CDU: 111.85

A Coleção ArteFíssil se propõe a pensar a experiência estética no mundo contemporâneo, refletindo sobre as condições e as forças históricas, políticas e culturais que marcam seus caminhos. A coleção publicará textos que contribuem para a análise das práticas artísticas na atualidade, enfatizando a influência das novidades conceituais, tecnológicas e midiáticas. O caráter interdisciplinar desta proposta visa a ampliar o campo da história da arte, priorizando diálogos cada vez mais intensos com a filosofia, os estudos de mídia e as teorias da imagem.



Sumário

1. O destino das imagens	9
A alteridade das imagens	11
Imagem, semelhança, arquissemelhança	17
De um regime de <i>imagéité</i> a outro	20
O fim das imagens ficou para trás	27
Imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica	32
2. A frase, a imagem, a história	43
Sem medida comum?	44
A frase-imagem e a grande parataxe	54
A governanta, a criança judia e o professor	61
Montagem dialética, montagem simbólica	66
3. A pintura no texto	79
4. A superfície do design	101
5. Se o irrepresentável existe	119
O que quer dizer representação	123
O que quer dizer antirrepresentação	128
A representação do inumano	134
A hipérbole especulativa do irrepresentável	140
Origem dos textos	151



1. O destino das imagens

O título aqui escolhido poderia criar a expectativa de uma nova odisseia da imagem, dessas que nos conduzem do alvorecer glorioso das pinturas rupestres de Lascaux ao crepúsculo contemporâneo de uma realidade devorada pela imagem midiática e de uma arte condenada aos monitores e às imagens de síntese (ou digitais). No entanto, meu propósito é totalmente diverso. Examinando como certa ideia do destino e certa ideia da imagem se enlaçam nesses discursos apocalípticos hoje em voga, gostaria de propor a questão: seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas nos falam? Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte? A partir daí, talvez seja possível, em base mais sólida, refletir sobre o que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam.

Sendo assim, partamos do começo. Do que se está falando e o que precisamente nos é dito quando se afirma que daqui em diante não há mais realidade, apenas imagens? Ou, ao inverso, que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a si mesma? Os dois discursos parecem opostos. Todavia, sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não

há mais imagem. Vários autores contemporâneos opõem a Imagem que remete a um Outro e o Visual que só remete a ele mesmo.

Esse simples raciocínio já suscita uma questão. É fácil compreender que o Mesmo é o contrário do Outro. Menos fácil é compreender o que é o Outro assim invocado. Para começar, diante de que sinais se pode reconhecer sua presença ou ausência? O que nos permite dizer que há um outro de forma visível numa tela e não em outra? Afirmar que está presente, por exemplo, num plano de *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*) e se ausenta num episódio de *Questões para um Campeão*?* A resposta mais comum dada pelos adeptos do “visual” é a seguinte: a imagem televisual não tem o outro em razão de sua própria natureza: ela carrega sua luz em si mesma, enquanto a imagem cinematográfica a recebe de uma fonte exterior. É o que resume Régis Debray num livro intitulado *Vida e morte da imagem*: “A imagem aqui tem sua luz incorporada. Ela se revela a si mesma. Sendo sua própria fonte, aparece-nos como sua própria causa. Definição espinosista de Deus ou da substância.”¹

É evidente que a tautologia posta como essência do visual é apenas a tautologia do próprio discurso. Este nos diz simplesmente que o Mesmo é mesmo, e que o Outro é outro. Ele se faz passar por mais que uma tautologia identificando, por meio do jogo retórico de orações independentes justapostas, as propriedades gerais dos universais com as características de um dispositivo técnico. Mas as propriedades técnicas do tubo catódico são uma coisa, as proprie-

* *Questions pour un Champion* é um jogo bastante popular na televisão francesa, onde é exibido há mais de vinte anos; nele, os competidores se esmeram para responder o mais depressa possível a perguntas sobre “cultura geral”. [N.T.]

dades estéticas das imagens que vemos na tela são outra. A tela se presta precisamente a acolher tanto as *performances* de *Questões para um Campeão* quanto as da câmera de Bresson. Portanto, fica evidente que as *performances* é que são intrinsecamente diferentes.

A natureza do jogo que a televisão nos propõe e dos afetos que ele suscita em nós é independente do fato de a luz vir do nosso aparelho. E a natureza intrínseca das imagens, de Bresson continua a mesma, quer assistamos às bobinas projetadas numa sala de cinema, quer a uma fita de vídeo ou a um CD na tela da televisão de casa, quer ainda a uma videoprojeção. O mesmo não está de um lado e o outro de outro. Identidade e alteridade se enlaçam uma à outra de formas diferentes. Nosso aparelho com luz nele incorporada e a câmera de *Questões para um Campeão* nos fazem assistir a uma *performance* de memória e de presença de espírito que, em si mesma, lhe é estranha. Já a película da sala de projeção ou a fita de vídeo de *Au hasard Balthazar* visualizada na nossa tela de TV nos fazem ver imagens que não remetem a nada além delas mesmas, sendo elas próprias a *performance*.

A alteridade das imagens

Essas imagens não remetem a “nada além delas mesmas”. Isso não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente, intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico. As imagens de *Au hasard Balthazar* não são, em primeiro lugar, as manifestações das propriedades de determinado meio técnico, elas são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e

uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las. Vejamos o início do filme. O jogo das “imagens” já começa quando a tela ainda está escura, com as notas cristalinas de uma sonata de Schubert. E continua enquanto os créditos iniciais desfilam sobre um fundo que evoca tanto uma muralha rochosa, um muro seco de pedra, quanto papelão moldado, quando, subitamente, um zurro substitui a sonata, e esta logo retoma seu curso, sendo em seguida encoberta pelo barulho de guizos que se encadeia com o plano inicial do filme: a cabeça de um burrinho mamando em sua mãe em plano próximo. Em seguida, uma mão muito branca desce ao longo do pescoço do burrinho enquanto a câmera sobe em sentido inverso, na direção da menininha dona desta mão, seu irmão e seu pai. Um diálogo acompanha o movimento (“Queremos ele.” “Dê ele pra gente.” “Não é possível, meus filhos.”) sem que vejamos em momento algum as bocas que pronunciam essas palavras: as crianças se dirigem ao pai de costas para nós, seus corpos escondem o rosto dele durante a resposta. Uma fusão encadeada introduz, então, um plano que nos mostra o contrário do que as palavras anunciavam: de costas, em plano aberto, o pai e os filhos descem levando o asno. Outra fusão se encadeia com o batismo do asno, de novo um plano próximo que nos deixa ver apenas a cabeça do animal, o braço do menino que derrama água e o busto da menininha que segura uma vela.

Apenas com os créditos iniciais e três planos já temos todo um regime de *imagéité*,* isto é, um regime de relações

* *Imagéité*: neologismo conceitual do francês ausente nos dicionários vernaculares; corresponde à formação de um substantivo abstrato a partir da palavra “imagem”, distinto de “imaginação”. [N.T.]

entre elementos e entre funções. Começando pela oposição entre a neutralidade da tela preta ou cinza e o contraste sonoro. A melodia que, com notas bem nítidas, traça seu caminho e o zurro que a interrompe já anunciam toda a tensão da fábula por vir. A esse contraste segue-se a oposição visual de uma mão branca sobre o pelo negro, e a separação entre as vozes e os rostos. Essa oposição, por sua vez, é prolongada pelo encadeamento entre uma decisão verbal e sua contradição visual, entre o procedimento técnico da fusão encadeada que intensifica a continuidade e o contrafeito que ele nos mostra.

As “imagens” de Bresson não são um asno, duas crianças e um adulto; também não são apenas a técnica do enquadramento em plano próximo e os movimentos da câmera ou as fusões encadeadas que o ampliam. São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum. Um cineasta “normal” nos daria um indício, por mais sutil que fosse, da mudança de decisão do pai. E enquadraria a cena do batismo mais aberta, faria a câmera subir ou introduziria um plano suplementar para nos mostrar a expressão do rosto das crianças durante a cerimônia.

Pode-se dizer que, no lugar do encadeamento narrativo daqueles que alinham o cinema ao teatro ou ao romance, a fragmentação bressoniana nos propicia as puras imagens próprias dessa arte? Mas a fixação da câmera sobre a mão que derrama a água e a mão que segura a vela não é própria do cinema, assim como não é própria da literatura a fixação do olhar do médico Bovary nas unhas da senhora Emma, ou do de madame Bovary nas do oficial de

cartório. E a fragmentação não quebra o encadeamento narrativo, simplesmente opera um jogo duplo em relação a ele. Separando as mãos da expressão do rosto, ela reduz a ação à sua essência: um batismo são palavras e mãos derramando água sobre uma cabeça. Resumindo a ação ao encadeamento de percepções e de movimentos, e curto-circuitando a explicação das razões, o cinema bressonian não realiza uma essência própria do cinema. Ele se inscreve na continuidade da tradição romanesca iniciada por Flaubert; a de uma ambivalência em que os mesmos procedimentos produzem e retiram sentido, asseguram e desfazem a ligação de percepções, ações e afetos. A imediatidade sem frases do visível sem dúvida radicaliza o efeito, mas essa radicalidade mesma opera por meio do jogo do poder que separa o cinema das artes plásticas e o aproxima da literatura: o poder de antecipar um efeito para melhor deslocá-lo ou contradizê-lo.

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro. É por isso que Eisenstein pôde buscar em Zola ou Dickens, como em El Greco ou Piranesi, os modelos da montagem cinematográfica; e Godard, compor um elogio do cinema com frases de Élie Faure sobre a pintura de Rembrandt.

A imagem do filme, portanto, não se opõe à transmissão televisiva como a alteridade à identidade. A transmissão

também tem seu outro: a *performance* efetiva no palco do estúdio. E o cinema também reproduz uma *performance* realizada diante de uma câmera. Simplesmente, quando se fala das imagens de Bresson, não é desta relação que se fala: não da relação entre o que acontece em um outro lugar e o que se passa sob nossos olhos; mas das operações que determinam a natureza artística do que vemos. Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis...

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconheçamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical “atrás” de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a

imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar.

Talvez pareça supérfluo lembrar coisas tão simples. Contudo, é preciso fazê-lo porque essas coisas simples não param de se confundir, porque a alteridade identitária da semelhança sempre interferiu no jogo das relações constitutivas das imagens da arte. Durante muito tempo, ser semelhante foi considerado o próprio da arte, mesmo que uma infinidade de espetáculos e de formas de imitação tenha sido dela prosrita. Não ser semelhante, em nosso tempo, é considerado seu imperativo, ainda que fotografias, vídeos e exposições de objetos semelhantes aos do cotidiano tenham tomado, em galerias e museus, o lugar das telas abstratas. Mas esse imperativo formal de não semelhança está ele próprio enredado numa dialética singular. Pois surge a inquietação: não ser semelhante não equivaleria a renunciar ao visível, ou submeter sua riqueza concreta a operações e artifícios que encontram sua matriz na linguagem? Um contramovimento se desenha então: o que se opõe à semelhança não é a operatividade da arte, mas a presença sensível, o espírito feito carne, o absolutamente outro que é também absolutamente o mesmo. “A imagem virá no tempo da Ressurreição”, diz Godard: a Imagem, isto é, a “primeira imagem” da teologia cristã, o Filho que não é “semelhante” ao Pai, mas participa da sua natureza. Já não se mata ou morre mais pelo *iota* que separa essa imagem da outra.

No entanto, continua-se a enxergar aí uma promessa de carne, própria para dissipar os simulacros da semelhança, os artifícios da arte e a tirania da letra.

Imagem, semelhança, arquissemelhança

Em suma, a imagem não é apenas dupla, mas tripla. A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém. Essa arquissemelhança é a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou deploram que se tenha esvaído junto com ela. Mas, de fato, ela nunca se esvai. Na verdade, ela não para de fazer seu próprio jogo passar justamente pela brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução, dissimulando suas razões nas da arte ou nas propriedades das máquinas de reprodução, mesmo que, por vezes, tenha de aparecer em primeiro plano como a razão última de umas e de outras.

É ainda a arquissemelhança que aparece na insistência contemporânea em querer distinguir a verdadeira imagem de seu simulacro a partir do modo mesmo de sua produção material. Assim, o que se opõe à imagem ruim não é mais a forma pura. Tanto a uma quanto à outra opõe-se essa marca do corpo que a luz grava sem querer, sem referência aos cálculos dos pintores nem aos jogos languageiros da

significação. Ante a imagem “causa de si” do ídolo televisual, faz-se da tela uma verônica em que vem se imprimir a imagem do deus que se fez carne ou das coisas em seu nascimento. E a fotografia, não há muito acusada de opor à carne colorida da pintura seus simulacros mecânicos e sem alma, assiste à inversão da sua imagem. A partir de então é percebida, diante dos artifícios picturais, como a própria emanção dos corpos, como uma pele descolada de sua superfície, substituindo positivamente as aparências da semelhança e driblando as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação.

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. Sem dúvida ninguém expressou essa visão melhor que Barthes em *A câmera clara*, obra que se tornou, por ironia, o breviário dos que querem pensar sobre a arte fotográfica, quando ela pretende justamente demonstrar que a fotografia não é uma arte. Barthes quer fazer valer, contra o múltiplo dispersivo das operações da arte e dos jogos da significação, a imediata alteridade da Imagem, isto é, *stricto sensu*, a alteridade do Um. Ele quer estabelecer uma relação direta entre a natureza indicial da imagem fotográfica e o modo sensível por meio do qual ela nos afeta: esse *punctum*, o efeito pático,* que ele opõe ao *studium*, ou seja, às informações que a fotografia transmite e às significações que ela acolhe. O *studium* faz da fotogra-

* No original, *pathique*, de *páthos*; optou-se aqui por “pático” para evitar “patético”, obviamente não no sentido dos dicionários. [N.T.]

fia um material a ser decifrado e explicado. Já o *punctum* nos atinge de imediato com a força efetiva do *isso-foi*:* *isso*, quer dizer, este ser que indiscutivelmente esteve diante do buraco da câmera escura, cujo corpo emitiu as radiações, captadas e impressas por ela, que vêm me tocar aqui e agora pelo “meio carnal” da luz, “como os raios retardados de uma estrela”.²

É pouco provável que o autor de *Mitologias* tenha acreditado na fantasmagoria paracientífica que faz da fotografia uma emanção direta do corpo exposto. É mais verossímil que esse mito tenha lhe servido para expiar o pecado do mitólogo de ontem: o de ter desejado retirar do mundo visível seus prestígios, ter transformado seus espetáculos e seus prazeres num grande tecido de sintomas e em um suspeito comércio de signos. O semiólogo se arrepende de ter passado boa parte da vida dizendo: “Atenção! O que vocês tomam por uma evidência sensível é de fato uma mensagem críptica pela qual uma sociedade ou um poder se legitima naturalizando-se, fundando-se na evidência sem frase do visível.” E ele toma o caminho inverso, valorizando, a título de *punctum*, a evidência sem frase da fotografia para descartar na banalidade do *studium* a decifração das mensagens.

Mas o semiólogo que lia a mensagem críptica das imagens e o teórico do *punctum* da imagem sem frase se apoiam no mesmo princípio: um princípio de equivalência reversível entre o mutismo das imagens e sua fala. O primeiro mostrava que a imagem era de fato o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava por traduzir em frases.

* Ou “isso existiu”, teve lugar; no original: *ça-a-été*, o “noema da fotografia” segundo Barthes. Seguimos aqui a tradução de Júlio Castañon Guimarães, de Roland Barthes, *A câmera clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

O segundo nos diz que a imagem nos fala no momento em que se cala, em que não nos transmite mais mensagem alguma. Ambos concebem a imagem como uma palavra que se cala. Um fazia falar seu silêncio, o outro fará desse silêncio a anulação de toda verborragia. Mas os dois jogam com a mesma conversibilidade entre duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história.

De um regime de *imagéité* a outro

Ora, tal duplicidade não é nada evidente. Ela define um regime específico de *imagéité*, um regime particular de articulação entre o visível e o dizível, no seio do qual nasceu a fotografia e que lhe permitiu se desenvolver como produção de semelhança e como arte. A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido. Não foi o dispositivo da câmera escura que inventou essa dupla poética da imagem como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história. Ela nasceu antes dele, quando a escrita romanesca redistribuiu as relações do visível e do dizível próprias ao regime representativo das artes e exemplificadas pela fala dramática.

Pois o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo

sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. A ideia da picturalidade do poema manifestada no célebre *Ut pictura poesis*^{*} define duas relações essenciais. Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. Essa dupla função da imagem supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhista traduz aquele e transpõe estes. Podemos nos referir à demonstração de Diderot em *Carta sobre os surdos-mudos*: o sentido de uma palavra alterada nos versos que Homero atribui a Ajax moribundo, e a infelicidade de um homem que pedia apenas para morrer diante dos deuses, se torna o desafio de um rebelde que, morrendo, os enfrenta. As gravuras anexadas ao texto propiciam essa evidência ao leitor, que vê se metamorfosear não apenas a expressão do rosto de Ajax, mas a posição dos braços e a própria postura do corpo. Uma palavra modificada, e o sentimento é outro – e a alteração pode e deve ser exatamente transcrita pelo desenhista.³

A ruptura com esse sistema não quer dizer que se pintem quadrados brancos ou pretos no lugar dos guerreiros antigos. Também não significa, como quer a vulgata modernista, que se desfaça toda correspondência entre a arte das palavras e a arte das formas visíveis. Ela se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos pro-

^{*} Fórmula, de grande fortuna crítica desde a Antiguidade, em geral referida a Horácio (*Arte poética*): “A poesia é como a pintura.” [N.T.]

cedimentos. No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda.

Palavra muda deve ser entendida em dois sentidos. No primeiro, a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifrada. É assim que Balzac nos coloca diante das rachaduras, das vigas tortas e da placa meio arruinada em que se lê a história de *La Maison du Chat qui Pelote*, ou nos faz ver a jaqueta fora de moda de *O primo Pons*, que resume ao mesmo tempo um período da história, um destino social e um fado individual. A palavra muda é então a eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos num corpo, as marcas diretamente gravadas por sua história, mais verídicas que todo discurso oralmente proferido.

No segundo sentido, porém, a palavra muda das coisas é, ao contrário, seu mutismo obstinado. À jaqueta eloquente do primo Pons se opõe o discurso mudo de outro acessório de vestuário de romance, o boné de Charles Bovary, boné cuja feiura tem uma profunda expressão muda, como o rosto de um imbecil. O boné e seu proprietário trocam aqui apenas sua imbecilidade, que não é mais a propriedade de uma pessoa ou de uma coisa, porém a própria posição da relação indiferente de um com outro, o *status* da arte “boba” que faz dessa imbecilidade – dessa incapacidade de transferência adequada das significações – sua própria potência.

Portanto, não há lugar para opor à arte das imagens sabe-se lá qual intransitividade das palavras do poema ou das pinceladas do quadro. Foi a própria imagem que mu-

dou, e a arte que se tornou um deslocamento entre essas duas funções-imagens, entre o desenrolar das inscrições carregadas pelos corpos e a função interruptiva de sua presença nua, sem significação. A palavra literária obteve essa potência dupla da imagem estabelecendo uma nova relação com a pintura. Ela quis transpor para a arte das palavras essa vida anônima dos quadros de gênero, que um novo olhar descobria mais ricos de história que as ações heroicas dos quadros históricos, obedecendo às hierarquias e aos códigos expressivos impostos pelas artes poéticas da época. A fachada em *La Maison du Chat qui Pelote* e a sala de jantar que o jovem pintor descobre de sua janela tomam emprestada dos quadros holandeses então recentemente descobertos a profusão de detalhes que oferece a expressão muda, íntima, de um modo de vida. O boné de Charles ou a visão do mesmo Charles à sua janela, aberta para a grande ociosidade das coisas e dos seres, toma emprestado desses quadros, ao inverso, o esplendor do insignificante.

Mas a relação é também inversa: os escritores “imitam” os quadros holandeses apenas à medida que eles próprios conferem a eles sua nova visibilidade, em que suas frases introduzem um olhar novo, ensinando a ler, na superfície das telas que contavam os episódios da vida cotidiana, uma outra história que não a dos fatos grandes ou pequenos, a história do próprio processo pictórico, do nascimento da figura emergindo na tela a partir das marcas de escova e escorrimientos de matéria opaca.

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela ima-

gem mesma que nos traz esses rostos. A teoria indicial da fotografia como pele descolada das coisas apenas confere a carne da fantasia à poética romântica do *tudo fala*, da verdade gravada no próprio corpo das coisas. E a oposição do *studium* ao *punctum* separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética entre o hieróglifo e a insensata presença nua. Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do *isso-foi*. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável.

Apagar essa genealogia que torna nossas “imagens” sensíveis e pensáveis, anular, para manter a fotografia pura de toda arte, os traços que fazem com que uma coisa em nosso tempo seja sentida por nós como arte – este é o preço bastante caro que se paga pela vontade de libertar o gozo das imagens do domínio semiológico. O que apaga a simples relação da impressão maquínica com o *punctum* é toda a história das relações entre três coisas: as imagens da arte, as formas sociais da imageria* e o procedimentos teóricos da crítica da imageria.

De fato, o momento do século XIX em que as imagens da arte se redefiniram na relação móvel da presença bruta com a história cifrada é também o instante em que se criou o grande comércio da imageria coletiva, em que se desen-

* No original, *imagerie*; o termo deve ser tomado aqui em sentido amplo – relativo a todas as formas de produção e reprodução de imagens, não especificamente às produzidas por “equipamento imageador” –, como repertório de imagens disponíveis. [N.T.]

volveram as formas de uma arte dedicada a um conjunto de funções ao mesmo tempo dispersas e complementares: dar aos membros de uma “sociedade” com referenciais indecisos os meios de se ver e de rir deles mesmos sob a forma de tipos definidos; constituir em torno dos produtos comerciais um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados. O momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca, e em que os críticos de arte começam a ver um caos de marcas de escova nas representações da burguesia holandesa do século de ouro, é também aquele em que são lançados o *Magasin Pittoresque*,* as *fisionomias* do estudante, da “moça de vida fácil”,** do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis. É a época em que começam a proliferar sem limites as vinhetas e historinhas nas quais uma sociedade aprende a se reconhecer no duplo espelho dos retratos significativos e das anedotas insignificantes que traçam as metonímias de um mundo, transpondo para a negociação social das semelhanças as práticas artísticas da imagem/hieróglifo e da imagem suspensiva. Balzac e muitos de seus pares não recusaram se lançar nesse exercício, isto é, assegurar a relação em sentido duplo entre o trabalho das imagens da literatura e a fabricação das vinhetas da imageria coletiva.

* Revista semanal ilustrada muito popular, que circulou na França entre 1833 e 1938. [N.T.]

** No original, *lorette*; referência às jovens elegantes que faziam “programa” nas redondezas da igreja Notre-Dame de Lorette, em Paris, e figuras recorrentes nos romances de Zola. [N.T.]

O momento dessa nova troca entre as imagens da arte e o comércio da imageria social é também aquele em que se formaram os elementos das grandes hermenêuticas que buscaram aplicar à enxurrada de imagens sociais e mercantis os procedimentos de espanto e decifração iniciados pelas novas formas literárias. É a hora em que Marx nos ensina a decifrar os hieróglifos escritos no corpo aparentemente sem história da mercadoria e a penetrar no inferno produtivo escondido por trás das frases da economia, como Balzac nos ensinou a decifrar uma história por um muro ou uma vestimenta, a entrar nos círculos subterrâneos que detêm os segredos das aparências sociais. Depois disso, Freud virá ensinar, resumindo a literatura de um século, como se podem encontrar nos detalhes mais insignificantes a chave de uma história e a fórmula de um sentido, mesmo ao preço de que esse sentido se origine ele próprio em algum *nonsense* irreduzível.

Assim se teceu uma solidariedade entre as operações da arte, as formas da imageria e a discursividade dos sintomas. Essa solidariedade ainda se complicou mais, à medida que as vinhetas da pedagogia, os ícones da mercadoria e os mostruários abandonados perderam seus valores de uso e de troca. Pois receberam em contrapartida um novo valor de imagem que nada mais é que a dupla potência das imagens *estéticas*: a inscrição dos sinais de uma história e a potência de afecção de uma presença bruta que não se troca mais com nada. É a esse duplo título que tais objetos e ícones fora de uso vieram, no tempo do dadaísmo e do surrealismo, povoar poemas, telas, montagens e colagens da arte, para figurar neles tanto a derrição de uma sociedade radiografada pela análise marxista quanto o absoluto do desejo, descoberto nos escritos do doutor Freud.

O fim das imagens ficou para trás

O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens. O que as simples oposições da imagem e do visual, ou do *punctum* e do *studium*, propõem é o luto de uma era de entrelaçamento, a era da semiologia como pensamento crítico das imagens. A crítica das imagens, tal como a ilustrou de maneira exemplar o Barthes de *Mitologias*, era aquele modo de discurso que acossava as mensagens da mercadoria e do poder dissimuladas na inocência da imageria midiática e publicitária ou na pretensão de autonomia da arte. Esse discurso situava-se no centro de um dispositivo ambíguo. Por um lado, queria auxiliar os esforços da arte para libertar-se da imageria e adquirir um domínio sobre suas próprias operações, sobre seu próprio poder subversivo no que diz respeito à dominação política e comercial. Por outro, parecia estar de acordo com uma consciência política mirando um além no qual as formas da arte e as formas de vida não seriam mais religadas pelas formas equívocas da imageria, mas tenderiam a se identificar diretamente umas com as outras.

Mas o luto declarado desse dispositivo parece esquecer que ele mesmo era o luto de um determinado programa: o

programa de certo fim das imagens. Pois o “fim das imagens” não é a catástrofe midiática ou mediúnica contra a qual seria preciso, hoje, ressuscitar sabe-se lá que transcendência incluída no próprio processo de impressão química, e que estaria ameaçada pela revolução numérica. O fim das imagens é antes um projeto histórico que ficou para trás, uma visão do devir moderno da arte que teve lugar entre os anos 1880 e os 1920, entre a era do simbolismo e a do construtivismo. De fato, foi durante esse período que se afirmou de inúmeros modos o projeto de uma arte liberta das imagens, isto é, livre não apenas da figuração antiga como também da nova tensão entre a presença nua e a escrita da história nas coisas; livre ao mesmo tempo da tensão entre as operações da arte e as formas sociais da semelhança e do reconhecimento. Esse projeto assumiu duas grandes formas, algumas vezes misturadas uma à outra: a arte pura, concebida como arte cujas *performances* não fariam mais imagem, mas realizariam diretamente a ideia numa forma sensível autossuficiente; e a arte que se realiza ao suprimir-se, que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política.

A primeira ideia encontrou sua formulação exata na poética mallarmeana, tal como resumida numa frase famosa de seu artigo sobre Wagner: “O Moderno desdenha imaginar; mas, *expert* em se servir das artes, espera que cada [arte] o cārregue até onde desponta uma potência especial de ilusão, em seguida consente.”⁴ Essa fórmula propõe uma arte totalmente separada do comércio social da imageria – da universal reportagem de jornal ou do jogo de reconhecimento no espelho do teatro burguês: uma arte da *performance*, tal como simbolizada pelo tra-

çado luminoso autoevanescente do fogo de artifício; ou ainda a arte de uma bailarina que, como diz Mallarmé, não é uma mulher e não dança, mas apenas traça a forma de uma ideia com seus pés “iletrados” – ou mesmo sem seus pés, se pensarmos na arte de Loïe Fuller, cuja “dança” consiste em dobrar e desdobrar um vestido iluminado por um jogo de projetores. Assemelha-se a um projeto do mesmo tipo o teatro sonhado por Edward Gordon Craig: um teatro que não mais representaria “peças”, mas criaria suas próprias obras – eventualmente sem palavras, como no “teatro dos movimentos”, em que a ação consistiria apenas no deslocar de elementos móveis, constituindo o que antes se chamava de cenário do drama. É ainda o sentido da clara oposição desenhada por Kandinsky: de um lado a habitual exposição de arte, dedicada de fato à imageria de um mundo, onde os retratos do conselheiro N e da baronesa X são vizinhos de uma revoada de patos ou de uma sesta de bezerros à sombra; de outro, uma arte cujas formas seriam a expressão, em sinais coloridos, de uma necessidade ideal interior.

Para caracterizar a segunda forma, podemos pensar nas obras e nos programas da época simultaneísta, futurista e construtivista: uma pintura, como a concebem Boccioni, Balla ou Delaunay, cujo dinamismo plástico desposa os movimentos acelerados e as metamorfoses da vida moderna; uma poesia futurista em consonância com a velocidade dos carros ou o crepitar das metralhadoras; um teatro como o de Meyerhold, inspirado pelas puras *performances* do circo ou inventando as formas da biomecânica para homogeneizar os jogos cênicos com os movimentos da produção e da edificação socialistas; um cinema do olho-máquina vertoviano, tornando sincrônicas todas as máquinas: as pequenas máquinas dos braços e das pernas

do animal humano e as grandes máquinas de turbinas e pistões; uma arte pictural das puras formas suprematistas, homogênea com a construção arquitetural das formas da vida nova; uma arte gráfica à moda de Rhodtchenko, conferindo às letras das mensagens transmitidas e às formas dos aviões representados o mesmo dinamismo geométrico, em harmonia com o dinamismo tanto dos construtores e pilotos da aviação soviética quanto dos construtores do socialismo.

Ambas as formas se propunham suprimir a mediação da imagem, isto é, não apenas a semelhança, mas o poder das operações de deciframento e de suspensão, assim como o jogo das operações da arte, o comércio das imagens e o trabalho das exegeses. Suprimir essa mediação significava realizar a imediata identidade de ato e forma. Foi nesse programa comum que as duas figuras da arte pura – da arte sem imagens – e do devir-vida da arte – do seu devir não arte – puderam se entrelaçar nos anos 1910-1920, que os artistas simbolistas e suprematistas puderam se unir aos críticos futuristas ou construtivistas da arte para identificar as formas de uma arte puramente arte com as formas de uma vida nova, suprimindo a própria especificidade da arte. Esse fim das imagens, o único que foi rigorosamente pensado e perseguido, ficou para trás, mesmo que arquitetos, urbanistas, coreógrafos ou homens de teatro por vezes ainda persigam esse sonho em menor escala. Ele se encerrou quando os poderes aos quais esse sacrifício das imagens era ofertado tornaram bastante claro que não tinham nenhum interesse em artistas construtores, que eles mesmos se encarregavam da construção e solicitavam aos artistas, precisamente, apenas imagens, entendidas num sentido bem circunscrito: ilustrações que encarnassem seus programas e palavras de ordem.

O distanciamento da imagem retomou então seus direitos na absolutização surrealista da “explodente fixa”^{*} ou na crítica marxista das aparências. O luto do “fim das imagens” já era carregado pela energia com que o semiólogo buscava as mensagens ocultas nas imagens para purificar ao mesmo tempo as superfícies de inscrição das formas da arte e a consciência dos atores das revoluções por vir. Superfícies a purificar e consciências a instruir eram os *membra disjecta* da identidade “sem imagem”, da identidade perdida das formas de arte e das formas de vida. O trabalho de luto cansa, como todos os trabalhos. E chega um tempo em que o semiólogo começa a achar que o gozo perdido das imagens é um preço muito alto a se pagar pelo proveito de transformar indefinidamente o luto em saber. Sobretudo quando esse próprio saber perde sua credibilidade, quando o movimento real da história que assegurava a travessia das aparências revela-se também uma aparência. Já não se lamenta mais que as imagens escondam segredos que já não são mais secretos para ninguém; ao contrário, lamenta-se que as imagens nada mais escondam. Alguns iniciam uma longa deploração da imagem perdida. Outros reabrem seus álbuns para reencontrar o encantamento puro das imagens, isto é, a identidade mítica entre a identidade do “isso” (*ça*) e a alteridade do “foi”

* “Explodente fixa”, “Explosante fixe”, título de uma fotografia de Man Ray, de 1934, o registro instantâneo, numa imagem tremida, do momento em que as formas de uma dançarina, como em transe, se confundem com as dobras esvoaçantes de seu vestido. A foto e a expressão foram retomadas por André Breton em sua famosa definição de beleza convulsiva: “A beleza convulsiva será erótico-velada, explodente-fixa, mágico-circunstancial, ou não será” (*L'Amour fou*, 1937). Em 1985, foi ainda título de uma exposição sobre as relações entre fotografia e surrealismo, realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, por Rosalind Krauss e Jane Livingstone, que resultou na edição de um livro com o mesmo título. [N.T.]

(*a-été*), entre o prazer da presença pura e a mordida do Outro absoluto.

Mas o jogo a três da produção social da semelhança, das operações artísticas de dessemelhanças e da discursividade dos sintomas não se deixa reconduzir a essa simples pulsação do princípio de prazer e da pulsão de morte. Um testemunho disso nos é dado pela tripartição que nos apresentam hoje as exposições consagradas às imagens, mas também a dialética que afeta cada tipo de imagem e mistura suas legitimações e seus poderes aos dos outros dois.

Imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica

As imagens que nossos museus e galerias expõem hoje podem ser classificadas em três grandes categorias. Em primeiro lugar, há o que se poderia chamar de imagem nua: a imagem que não faz arte, pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses. Assim, uma recente exposição, *Memória dos campos*, consagrava uma de suas seções às fotografias feitas durante a descoberta dos campos nazistas. Essas fotografias em grande parte eram assinadas por nomes ilustres – Lee Miller, Margaret Bourke-White etc. –, mas a ideia que as reunia era a do rastro de história, do testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação.

Da imagem nua se distingue o que chamarei de imagem ostensiva. Essa imagem também afirma sua potência como a da presença bruta, sem significação. Mas ela a reclama em nome da arte. Ela põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as institui-

ções que a colocam em cena, os saberes que a historicizam. Essa atitude pode se resumir no título de uma exposição organizada recentemente no Palácio de Belas-Artes de Bruxelas por Thierry de Duve, reunindo “cem anos de arte contemporânea”: *Aqui está (Voici)*. O afeto do *isso-foi* aparentemente era aí remetido à identidade sem resto de uma presença cuja “contemporaneidade” é a própria essência. A presença obtusa que interrompe histórias e discursos se torna a potência luminosa de um face a face: *facingness*, diz o curador, opondo essa noção, obviamente, à *flatness* de Clement Greenberg. Mas a própria oposição revela o sentido da operação. A presença se desdobra em apresentação da presença. Diante do espectador, a potência obtusa da imagem como ser-aí-sem-razão se torna o brilho de uma face, concebida nos moldes do ícone, como o olhar de uma transcendência divina. As obras dos artistas – pintores, escultores, videastas, instaladores – são isoladas na sua simples hecceidade. Mas essa hecceidade logo também se desdobra. As obras são como ícones que atestam um modo singular da presença sensível, subtraído às outras maneiras como as ideias e as intenções dispõem os dados da experiência sensível. “Aqui estou”, “Aqui estamos”, “Aqui estás”, as três rubricas da exposição a transformam em testemunha de uma copresença originária dos homens e das coisas, das coisas entre elas e dos homens entre eles. E o infalível mictório de Duchamp é reativado pelo pedestal no qual Stieglitz o havia fotografado. Ele se torna um mostruário da presença que permite identificar as dessemelhanças da arte com os jogos da arquissemelhança.

À imagem ostensiva se contrapõe a imagem que eu chamaria de metamórfica. Sua potência de arte pode se resumir no exato oposto do *Aqui está*: o *Aí está (Voilà)*, que recentemente foi título de uma exposição do Museu de Arte Mo-

terna da cidade de Paris, subintitulada “O mundo na cabeça”. O título e o subtítulo implicam uma ideia das relações entre arte e imagem que inspira, de modo bem mais amplo, grande número de exposições contemporâneas. Segundo essa lógica, é impossível circunscrever uma esfera específica de presença que isolaria as operações e os produtos da arte das formas de circulação da imageria social e comercial, e das operações de interpretação dessa imageria. Não há uma natureza própria das imagens da arte que as separe de maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas. O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da “crítica das imagens”. Só que essa crítica, deixada aos próprios artistas, não é mais enquadrada por uma história autônoma das formas nem por uma história dos gestos transformadores do mundo. Assim, ela é levada a se interrogar sobre a radicalidade de seus poderes, a dedicar suas operações a tarefas mais modestas. Ela passa a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação. Essa alternância entre duas atitudes era sensível numa exposição recente, apresentada, em Minneapolis, com o título de *Vamos nos divertir* (*Let's entertain*) e, em Paris, com o nome de *Para além do espetáculo* (*Au-delà du spectacle*). O título americano convidava ao mesmo tempo a jogar o jogo de uma arte liberada de sua seriedade crítica e a marcar distância crítica no que diz respeito à indústria do lazer. O título francês, por seu turno, jogava com a teorização do jogo como o oposto ativo do espetáculo passivo presente nos textos de Guy Debord. Dessa forma, o espectador se via levado a atribuir um valor

metafórico ao carrossel de Charles Ray* ou ao totó gigante de Maurizio Cattelan, e a tomar boa distância do jogo com as imagens midiáticas, sons de discoteca ou mangás comerciais retratados por outros artistas.

O dispositivo da instalação também pode se transformar em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, arquivista ou vitrinista, exibindo ao visitante não tanto um choque crítico de elementos heterogêneos, mas mais um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns. É assim que a exposição *Aí está* pretendia recapitular um século e ilustrar a própria ideia de século, alinhando, entre outras, as fotografias feitas por Hans-Peter Feldmann de cem pessoas entre zero e cem anos; a instalação *Assinantes do telefone*, de Christian Boltanski; as 720 cartas do Afeganistão, de Alighiero e Boetti; ou a *Sala dos Martin*, dedicada por Bertrand Lavier a expor cinquenta telas unidas apenas pelo nome de família de seus autores.

Parece que o princípio unificador dessas estratégias é acionar – com um material não específico da arte, muitas vezes indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da imageria – uma dupla metamorfose, correspondente à natureza dupla da imagem estética: a imagem como cifra de história e a imagem como interrupção. Trata-se, por um lado, de transformar as produções finalizadas, inteligentes, da imageria em imagens opacas, estúpidas, que interrompem o fluxo midiático. Por outro lado, de despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que eles comportam. A arte da instalação faz agir uma natureza metamórfica, instável,

* Trata-se da obra *Revolution counter-revolution* (1990), de Charles Ray. [N.T.]

das imagens. Estas circulam entre o mundo da arte e o da imageria. São interrompidas, fragmentadas, recompostas por uma poética do chiste que busca instaurar entre esses elementos instáveis novas diferenças de potencial.

Imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica: três formas da *imagéité*, três maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história. Três modos também de selar ou recusar a relação entre arte e imagem. Ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definidas possa funcionar encerrada em sua própria lógica. Cada uma delas encontra em seu funcionamento um ponto de indecidibilidade que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras.

Mesmo a imagem que parecia poder e dever se garantir melhor contra isso, a imagem “nua”, dedicada unicamente ao testemunho, também funciona assim. Pois o testemunho sempre visa além do que ele apresenta. As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e o esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o animal e o mineral. Ora, esse segundo olhar é produto de uma educação estética, de uma certa ideia de imagem. Uma fotografia de Georges Rodger, apresentada na exposição *Memória dos campos*, nos mostra o dorso de um cadáver, do qual não vemos a cabeça, carregado por um prisioneiro

da SS, cuja cabeça inclinada subtrai o olhar ao nosso olhar. Essa composição monstruosa de dois corpos incompletos nos apresenta uma imagem exemplar da desumanização comum de vítima e carrasco. Mas ela o faz somente porque nós a vemos com um olhar que passou pela contemplação da carcaça de boi de Rembrandt e por todas essas formas que igualaram a potência da arte à eliminação das fronteiras entre o humano e o inumano, o vivo e o morto, o animal e o mineral, igualmente confundidos na densidade da frase ou na espessura da massa pictural.⁵

A mesma dialética marca as imagens metamórficas. Estas, é verdade, se apoiam num postulado de indiscernibilidade. Elas se propõem apenas deslocar as imagens da imageria mudando-as de suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as de outra forma. Mas então se impõe a questão: o que exatamente é produzido como diferença, atestando o trabalho específico das imagens da arte com as formas da imageria social? Era essa questão que inspirava as considerações desencantadas dos últimos textos de Serge Daney: todas as formas de crítica, de jogo, de ironia que pretendem perturbar a circulação trivial das imagens não foram anexadas por essa mesma circulação? O cinema moderno e crítico pretendeu interromper o fluxo das imagens midiáticas e publicitárias suspendendo as conexões da narração e do sentido. A imagem fixa em que termina o filme *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*) de Truffaut emblematizou essa suspensão. Mas a marca assim aplicada à imagem afinal serve à causa da imagem de marca. Os procedimentos do corte e do humor tornaram-se o trivial na publicidade, o meio pelo qual ela produz, ao mesmo tempo, a adoração de seus ícones e a boa disposição que surge, em relação a eles, a partir da possibilidade de ironizá-la.⁶

Sem dúvida, o argumento não tem valor decisivo. O não decidível, por definição, se deixa interpretar em dois sentidos. Mas é preciso então tomar emprestados discretamente os recursos da lógica inversa. Para que a montagem ambígua suscite a liberdade do olhar crítico ou lúdico, é preciso organizar o encontro segundo a lógica do ostensivo face a face, re-presentar imagens publicitárias, sons de discoteca ou séries televisuais no espaço do museu, isoladas atrás de uma cortina, dentro de pequenas cabines escuras que lhes dão a aura da obra que detém o fluxo da comunicação. Mas o efeito jamais é garantido, já que com frequência é preciso colocar na porta da cabine uma plaquinha especificando para o espectador que, no espaço onde vai penetrar, ele reaprenderá a perceber e a colocar a distância o fluxo das mensagens midiáticas que de hábito o subjugam. O poder exorbitante conferido às virtudes do dispositivo responde ele próprio a uma visão um tanto simplista do pobre idiota da sociedade do espetáculo, banhado sem resistência no fluxo das imagens midiáticas. Essas interrupções, derivações e rearticulações que modificam menos pomposamente a circulação das imagens não têm santuário. Elas acontecem em toda parte e a qualquer momento.

Mas são sem dúvida essas metamorfoses da imagem ostensiva que melhor manifestam a dialética contemporânea das imagens. Pois se verifica que aí é bastante difícil fornecer os critérios apropriados para distinguir o face a face reivindicado, para tornar presente a presença. A maior parte das obras postas sobre o pedestal do *Aqui está* em nada se distingue das que participam das exposições documentárias do *Aí está*. Retratos de estrelas de Andy Warhol, documentos da mítica seção do Departamento das Águias do Museu de Marcel Broodthaers, instalação, por Joseph Beuys, de um lote de mercadorias da finada República Democrática

Alemã, álbum de família de Christian Boltanski, cartazes descolados de Raymond Hains ou espelhos de Pistoletto parecem mediocrementemente apropriados para glorificar a presença sem frase do *Aqui está*.

Portanto, também aí é preciso tomar algo emprestado à lógica inversa. O suplemento do discurso exegetico se mostra necessário para transformar um *ready-made* duchampiano em mostruário místico, ou um paralelepípedo bem liso de Donald Judd em espelho de relações cruzadas. Imagens *pop*, descolagens neorrealistas, pinturas monocromáticas ou esculturas minimalistas devem ser postas sob a autoridade comum de uma cena primitiva, ocupada pelo pai putativo da modernidade pictural, Manet. Mas esse pai da pintura moderna deve ser, ele próprio, colocado sob a autoridade do Verbo feito carne. Seu modernismo e o de seus descendentes, na verdade, são definidos por Thierry de Duve a partir de um quadro de seu período “espanhol”: *Cristo morto com anjos*, inspirado numa tela de Ribalta. Em contraste com seu modelo, o Cristo morto de Manet está de olhos abertos diante do visitante. Dessa forma, ele alegoriza a tarefa de substituição que a “morte de Deus” conferiu à pintura. O Cristo morto ressuscita na pura imanência da presença pictural.⁷ Essa pura presença não é a da arte, porém, mais exatamente, a da Imagem que salva. A imagem ostensiva celebrada pela exposição do *Aqui está* é a carne da presença sensível elevada, em sua própria imediatidade, ao patamar de Ideia absoluta. A esse preço, *ready-made* e imagens *pop* em série, esculturas minimalistas ou museus ficcionais são de antemão compreendidos no interior da tradição do ícone e da economia religiosa da Ressurreição. Mas a demonstração tem dois gumes. O Verbo só se faz carne por intermédio de uma narrativa. Sempre é necessária uma operação a mais para transformar os pro-

duto das operações da arte e do sentido em testemunhos de um Outro originário. A arte do *Aqui está* deve se fundar naquilo que ela recusava. Ela precisa de uma encenação discursiva para transformar uma “cópia”, ou uma relação complexa do novo com o antigo, em origem absoluta.

Sem dúvida, *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma)*, de Godard, dá a demonstração mais exemplar dessa dialética. O cineasta põe seu Museu imaginário do cinema sob o patrocínio da Imagem que deve vir no tempo da Ressurreição. Seu discurso opõe ao poder mortífero do Texto a virtude viva da Imagem, concebida como uma tela de Verônica em que se imprimiria o rosto originário das coisas. Ele opõe às histórias caducas de Alfred Hitchcock as puras presenças picturais constituídas pelas garrafas de Pommard de *Interlúdio (Notorious)*, as pás de moinho de *Correspondente estrangeiro (Foreign Correspondent)*, a bolsa de *Marnie* ou o copo de leite de *Suspeita (Suspicious)*. Procurei mostrar, em outro livro, como esses puros ícones precisavam ser extraídos pelo artifício da montagem, desviados de seu agenciamento hitchcockiano para ser reinseridos, pelos poderes fusionais da videoincrustação, num puro reino de imagens.⁸ A produção visual da pura presença icônica, reivindicada pelo discurso do cineasta, só é possível pelo trabalho de seu contrário: a poética schlegeliana do chiste que inventa, entre os fragmentos de filme, recortes da atualidade, fotos, reproduções de quadros e outros, todas as combinações, todos os afastamentos ou aproximações próprios para suscitar novas formas e significações. Isso supõe a existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistam, e onde todos sejam decomponíveis em elementos dotados, cada um, de uma tríplice potência: a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa;

o valor de ensinamento (o *studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens.

O discurso que quer saudar as “imagens” como sombras perdidas, fugidamente convocadas da profundidade dos infernos, parece se sustentar apenas à custa de se contradizer, de se transformar num imenso poema que põe numa comunicação sem limites as artes e os suportes, as obras de arte e as ilustrações do mundo, o mutismo das imagens e sua eloquência. Por trás da aparência de contradição, é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas.

Notas

- ¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 382 (edição brasileira: *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, Petrópolis, Vozes, 1994).
- ² Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980, p. 126 (edição brasileira: *A câmera clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984).
- ³ Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, 1969, v. II, p. 554-555 e 590-601.
- ⁴ Stéphane Mallarmé, “Richard Wagner. Revêrie d'un poète français”, em *Divagations*, Paris, Gallimard, 1976, p. 170.
- ⁵ Cf. Clément Chéroux (org.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1945)*, Paris, Marval, 2001, foto p. 123.
- ⁶ Serge Daney, “Arrêt sur image”, em *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990; e *L'Exercice a été profitable monsieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 345.
- ⁷ Thierry de Duve, *Voici, cent ans d'art contemporain*, Paris, Ludion/Flammarion, 2000, p. 13-21.
- ⁸ Cf. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 218-222.



2. A frase, a imagem, a história

A série *História(s) do cinema*, de Godard, é orientada por dois princípios aparentemente contraditórios. O primeiro opõe a vida autônoma da imagem, concebida como presença visual, à convenção comercial da história e à letra morta do texto. As maçãs de Cézanne, os buquês de Renoir ou o isqueiro de *Pacto sinistro* (*Strangers in a Train*) atestam a potência singular da forma muda. Esta rejeita como não essencial a composição das intrigas herdadas da tradição romanesca e arranjadas de modo a satisfazer o desejo do público e os interesses da indústria. O segundo princípio, ao inverso, faz dessas presenças visíveis elementos que, como os signos linguísticos, valem apenas pelas combinações que permitem: combinações com outros elementos visuais e sonoros, mas também de frases e palavras faladas ou escritas na tela. Trechos de romances ou de poemas, títulos de livros ou de filmes muitas vezes efetuam as aproximações que dão sentido às imagens, ou melhor, que fazem dos conjuntos de fragmentos visuais “imagens”, isto é, relações entre uma visibilidade e uma significação. *Siegfried e o limusino*, título do romance de Giraudoux, superposto aos tanques da invasão alemã e a um plano dos *Nibelungen* de Fritz Lang, basta para fazer dessa sequência uma imagem conjunta da derrota das forças francesas em 1940 e da derrota dos artistas alemães diante do nazismo, da capacidade da literatura e do cinema de predizerem os desastres de seu tempo e da sua incapacidade de preveni-los. Portanto, por um lado, a

imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, *histórias*. Por outro lado, vale como elemento de uma ligação que compõe a figura de uma *história* comum. De um ângulo, é uma singularidade incomensurável de outro, uma operação que torna comum.

Sem medida comum?

Refletir sobre essa dupla potência designada com o mesmo nome de imagem é algo a que nos convida naturalmente uma exposição dedicada às relações entre imagens e palavras. A exposição se intitula *Sem medida comum*.¹ Um título assim faz mais que descrever as composições de elementos verbais e visuais apresentadas num mesmo lugar. Manifesta-se como uma declaração prescritiva, definindo o critério de “modernidade” das obras. De fato, o título pressupõe que a incomensurabilidade é um caráter distintivo da arte do nosso tempo, que é próprio desta arte o distanciamento entre as presenças sensíveis e as significações. A declaração mesma possui uma genealogia bastante longa: valorização surrealista do encontro impossível do guarda-chuva e da máquina de costura, teorização por Benjamin do choque dialético das imagens e dos tempos, estética adorniana da contradição inerente à obra moderna, filosofia lyotardiana da distância sublime entre a Ideia e toda apresentação sensível. A própria continuidade dessa valorização do Incomensurável pode acabar nos tornando indiferentes à pertinência do julgamento que, nessa exposição, inclui esta ou aquela obra, mas também à própria significação dos termos. Assim, de minha parte, tomarei esse título como um convite a reformular as questões, a nos perguntarmos: o que quer dizer ao certo “sem medida comum”? Em relação a

que ideia de medida e a que ideia de comunidade? Talvez existam várias espécies de incomensurabilidade. Talvez cada uma dessas incomensurabilidades seja ela própria a elaboração de certa forma de comunidade.

A aparente contradição de *História(s) do cinema* bem poderia nos ajudar a esclarecer esse conflito de medidas e comunidades. Gostaria de mostrar isso a partir de um pequeno episódio tirado da última parte, intitulada “Os signos entre nós”. Este título, emprestado de Ramuz, implica em si mesmo uma dupla “comunidade”. Em primeiro lugar, há a comunidade entre “nós” e “os signos”; estes são dotados de uma presença e de uma familiaridade que os tornam mais que ferramentas à nossa disposição ou um texto submetido à nossa decifração: habitantes do nosso mundo, personagens que, para nós, compõem um mundo. Em seguida, há a comunidade compreendida no conceito de signo tal como ele funciona aqui. Elementos visuais e textuais são tomados em conjunto, enlaçados uns aos outros nesse conceito. Há signos “entre nós”. Isso quer dizer que formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que o signos e as formas relançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação.

No entanto, Godard atribui a essa “medida comum” dos signos uma forma concreta que parece contradizer sua ideia. Ele a ilustra com elementos visuais heterogêneos, cuja ligação na tela é enigmática, e com palavras cuja relação com o que vemos nos escapa. Depois de um trecho de *Alexandre Nevsky*, abre-se um episódio ao qual a insistência de imagens em superposição, respondendo uma à outra, confere uma unidade que corrobora a continuidade de dois textos, aparentemente tirados de um discurso e de um poema. Esse pequeno episódio aparece solidamente estruturado por quatro elementos visuais. Dois deles são facilmente identifica-



dos. Na verdade, pertencem ao acervo das imagens significativas da história do cinema do século XX. São eles, no início da sequência, a fotografia do menininho judeu com os braços levantados durante a rendição do gueto de Varsóvia e, no fim, uma sombra negra que resume todos os fantasmas e vampiros da idade expressionista do cinema: o *Nosferatu* de Murnau. As coisas não se passam da mesma forma para os outros dois elementos associados a essas imagens. À imagem do menino do gueto se encontra superposta uma figura cinematográfica misteriosa: uma moça desce uma escada segurando uma vela que projeta espetacularmente sua sombra na parede. Quanto a *Nosferatu*, ele está estranhamente diante de uma sala de espetáculos onde, no primeiro plano, um casal comum ri às gargalhadas no anonimato de um público igualmente risonho, revelado pelo recuo da câmera.

Como pensar a relação entre o claro-escuro cinematográfico e o extermínio dos judeus poloneses? Entre o gran-



de público simplório de um filme hollywoodiano e o vampiro dos Cárpatos, que, segundo a cena, parece orquestrar o prazer dos espectadores? As visões fugidias de rostos e cavaleiros que povoam o intervalo entre as imagens não nos ensinam praticamente nada a respeito disso. Então, recorremos às palavras ditas e escritas que as religam. Trata-se, no final do episódio, de letras que se associam e desassociam na tela: “o inimigo público, o público”; ou, no meio, de um texto poético que nos fala de um soluço que vai e vem; trata-se sobretudo, no início, dando tom ao conjunto do episódio, de um texto cuja solenidade oratória é acentuada pela voz surda e ligeiramente enfática de Godard. Esse texto nos fala de uma voz pela qual o orador gostaria de ter sido precedido, na qual sua voz poderia ter-se fundido. O locutor nos diz que agora compreende sua dificuldade de começar. E assim, nós, por nossa vez, compreendemos que o texto que introduz o episódio é de fato uma peroração. Ele nos diz qual voz o teria permitido começar. Força de expressão, claro, pois, em lugar de nos dizer isso, prefere insinuá-lo a outro auditório, que justamente não precisa que isso lhe seja dito, uma vez que a circunstância do discurso basta para que ele o reconheça.

Na verdade, esse é um discurso de entronização, gênero no qual se prevê o elogio do morto de quem se é o sucessor. Pode-se fazê-lo de maneira mais ou menos elegante. O orador em questão soube escolher a maneira mais requintada, a que identifica o elogio circunstancial do antecessor morto à invocação essencial da voz anônima que torna possível toda palavra. Ser feliz assim na ideia e na expressão é coisa rara e particulariza seu autor. Michel Foucault falou essas linhas. E a “voz” assim ampliada é a de Jean Hyppolite, de quem ele era o sucessor, naquela ocasião, na cátedra de história dos sistemas de pensamento, no Collège de France.²

Portanto, é a peroração da aula inaugural de Foucault que deve dar liga às imagens. Godard a pôs aqui como, vinte anos antes, havia introduzido em *A chinesa* (*La Chinoise*) outra peroração igualmente brilhante: aquela com que Louis Althusser concluía o mais inspirado de seus textos, o artigo de *Esprit* sobre o Piccolo Teatro, Bertolazzi e Brecht: “Volto-me. E novamente me assalta a questão...”³ Tratava-se, na época, de Guillaume Meister, o militante/ator encarnado por Jean-Pierre Léaud, o qual literalizava o discurso voltando-se de fato para martelar o texto, o olhar direto nos olhos de um entrevistador imaginário. Essa pantomima servia para pôr em cena o poder das palavras do discurso maoísta sobre os jovens corpos de estudantes parisienses. A essa literalização, de espírito surrealista, responde aqui uma relação enigmática do texto com a voz, e da voz com os corpos visíveis. No lugar da voz clara, seca e levemente risonha de Michel Foucault, ouvimos a voz grave de Godard, tomada por uma ênfase no estilo de Malraux. O indício nos deixa, portanto, na indecisão. Como a pronúncia de além-túmulo sobreposta ao discurso eloquente vinculado a uma situação institucional de investidura pode ligar a moça com a vela e o menino do gueto, as sombras do cinema e a exterminação dos judeus? O que fazem as palavras do texto relativamente aos elementos visuais? Como se ajustam aqui o poder de conjunção, pressuposto pela montagem, e a potência de disjunção implicada na radical heterogeneidade de um plano não identificado de uma escada noturna, do testemunho sobre o fim do gueto de Varsóvia e da aula inaugural de um professor no Collège de France que não tratou nem de cinema nem da exterminação nazista? Já podemos entrever aqui que a medida, o comum e a relação entre os dois se dizem e se conjugam de várias maneiras.

Comecemos pelo começo. A montagem de Godard pressupõe a aquisição daquilo que alguns chamam de modernidade, e que eu, para evitar as teleologias inerentes aos indicadores temporais, prefiro chamar de regime estético da arte. A aquisição pressuposta é a distância tomada no que diz respeito a determinada forma de medida comum, aquela expressa pelo conceito de história. A história era essa “articulação de ações” que, desde Aristóteles, definia a racionalidade do poema. Essa antiga medida do poema segundo um esquema de causalidade ideal – encadeamento pela necessidade ou pela verossimilhança – era também uma certa forma de inteligibilidade das ações humanas. Era ela que instituía uma comunidade dos signos e uma comunidade entre “os signos” e “nós”: combinação de elementos segundo regras gerais, comunidade entre a inteligência produtora dessas combinações e as sensibilidades chamadas a sentir o prazer que elas dão. Tal medida implicava uma relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual de inteligibilidade, e uma função imageadora colocada a seu serviço. Imaginar era levar à sua mais alta expressão sensível os pensamentos e sentimentos pelos quais se manifestava o encadeamento causal. Era também suscitar afetos específicos reforçando o efeito da percepção desse encadeamento. Tal subordinação da “imagem” ao “texto” no pensamento do poema fundava a correspondência das artes sob sua legislação.

Se consideramos como dado que essa ordem hierárquica foi abolida, que a potência das palavras e a potência do visível, há dois séculos, se libertaram dessa medida comum, impõe-se uma questão: como pensar o efeito desse desligamento?

A resposta mais comum é conhecida. Esse efeito seria simplesmente a autonomia da arte das palavras, da arte das formas visíveis e de todas as outras artes. A autonomia teria sido demonstrada de uma vez por todas, nos anos 1760,

pela impossibilidade de traduzir na pedra, sem tornar a estátua repulsiva, a “visibilidade” dada pelo poema de Virgílio ao sofrimento de Laocoonte. A ausência de medida comum, a constatação da disjunção entre os registros de expressão e, portanto, entre as artes, formulada pelo *Laocoonte* de Lessing, é o núcleo comum da teorização “modernista” do regime estético das artes, aquela que pensa a ruptura com o regime representativo em termos de autonomia da arte e de separação entre as artes.

O núcleo comum se deixa traduzir em três versões que resumo em grandes linhas. Em primeiro lugar, há a versão racionalista otimista. O que sucede às histórias e às imagens que lhes eram subordinadas são as formas. É a potência de cada materialidade específica – verbal, plástica, sonora ou outra – revelada por procedimentos específicos. A separação das artes não é garantida pela simples falta de medida comum entre a palavra e a pedra, mas pela racionalidade mesma das sociedades modernas. Esta é caracterizada pela separação das esferas da experiência e das formas de racionalidade que são próprias de cada uma, separação que deve apenas completar o laço da razão comunicacional. Pode-se reconhecer aí a teleologia da modernidade que um famoso discurso de Habermas opõe ainda às perversões do estetismo “pós-estruturalista”, aliado do neoconservatismo.

Em seguida, há a versão dramática e dialética de Adorno. Aqui, a modernidade artística põe em cena o conflito de duas separações ou, caso se prefira, de duas incomensurabilidades. Pois a separação racional das esferas de experiência é de fato obra de uma determinada razão, a razão ponderada de Ulisses que se opõe ao canto das sereias, a razão que separa o trabalho e o gozo. A autonomia das formas artísticas, a separação das palavras e das formas, da música e das formas plásticas, da arte erudita e das formas de divertimento

tomam então outro sentido. Elas afastam as puras formas da arte das formas da vida cotidiana e comercial estetizada que dissimulam a fratura. Assim, permitem que a tensão solitária dessas formas autônomas manifeste a separação primeira que as fundamenta, faça aparecer a “imagem” do recalcado e relembre a exigência de uma vida não separada.

Por fim, há a versão patética atestada pelos últimos livros de Lyotard. A ausência de medida comum aí se chama catástrofe. Trata-se, portanto, não mais de opor duas separações, mas duas catástrofes. A separação da arte é assimilada à fratura original do sublime, à defecção de toda relação estável entre ideia e apresentação sensível. Essa incomensurabilidade é ela mesma pensada como a marca dessa potência do Outro cuja denegação, na razão ocidental, produziu a loucura exterminadora. Se a arte moderna deve preservar a pureza de suas separações, é para inscrever a marca dessa catástrofe sublime, pois sua inscrição constitui um testemunho contra a catástrofe totalitária – a dos genocídios, mas também a da vida estetizada, isto é, de fato, anestesiada.

Como situar a conjunção disjuntiva das imagens de Godard em relação a essas três figuras do incomensurável? Seguramente Godard tem simpatia pela teleologia modernista da pureza, sobretudo, claro, sob sua forma catastrofista. Ao longo de *História(s) do cinema*, ele opõe a virtude redentora da imagem/ícone ao pecado original que foi a perdição do cinema e de sua potência de testemunho: a submissão da “imagem” ao “texto”, do sensível à “história”. Todavia, os “signos” que nos apresenta aí são elementos visuais articulados na forma do discurso. O cinema que nos conta aparece como uma série de apropriações das outras artes. E ele o apresenta num entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas



por citações musicais. Em suma, *História(s) do cinema* é inteiramente tecida com essas “pseudomorfoses”, com essas imitações de uma arte por outra, que recusa a pureza vanguardista. E, nesse emaranhado, a própria noção de imagem, a despeito das declarações iconodulas* de Godard, aparece como aquela que tem uma operatividade metamórfica, que atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais.

Assim, a perda da medida comum entre os meios das artes não significa que daí em diante cada qual fique no seu compartimento, outorgando-se sua própria medida. Isso quer dizer sobretudo que toda medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura. O fato de que o sofrimento do Laocoonte de Virgílio não possa ser traduzido de forma idêntica na pedra do escultor não implica que, a partir daí, as palavras e as formas se separem, que alguns se dediquem à arte das palavras enquanto outros trabalham os intervalos dos tempos, as superfícies coloridas ou os volumes da matéria resistente. Disso talvez se deduza exatamente o contrário. Quando é desligado o fio da história – isto é, a medida comum que regulava a distância entre as artes de uns e de outros –, já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente.

A mistura das materialidades é ideal antes de ser real. Sem dúvida foi preciso esperar a era cubista e dadaísta para

* No original, *iconodules*; ausente dos dicionários vernaculares brasileiros, esse adjetivo, pertencente ao vocabulário da teologia cristã, refere-se à *iconodulia*, como era chamada – no contexto do último concílio ecumênico de Niceia, em 787 d.C. – a atitude oposta à iconoclastia, consistindo, portanto, na aprovação da veneração de imagens religiosas. [N.T.]

que se visse surgir nas telas dos pintores palavras de jornais, poemas ou tíquetes de ônibus; a era de Nam June Paik para transformar em escultura os alto-falantes empregados na difusão dos sons e as telas destinadas à reprodução das imagens; a era de Wodiczko ou de Pipilloti Rist para projetar imagens móveis nas estátuas dos Pais Fundadores ou sobre os braços de poltronas; e a de Godard para inventar contracampos num quadro de Goya. Mas, desde 1830, Balzac povoava seus romances de quadros holandeses, e Victor Hugo transformava um livro em catedral ou uma catedral em livro. Vinte anos mais tarde, Wagner pôde celebrar a união carnal do poema masculino e da música feminina na mesma materialidade sensível; e a prosa dos Goncourt pôde transformar o pintor contemporâneo (Decamps) em pedreiro, antes que Zola convertesse seu pintor de ficção, Claude Lantier, em vitrinista/instalador, decretando como sua mais bela obra a efêmera redistribuição de perus, linguças e chouriços da salsicharia Quenu.

Já nos anos 1820, um filósofo, Hegel, havia atraído para si a justificada execração de todos os modernismos vindouros mostrando que a separação das esferas da racionalidade acarretava não a autonomia gloriosa da arte e das artes, mas a perda de sua potência de pensamento comum, de pensamento produzindo ou expressando o comum, e que do distanciamento sublime reivindicado talvez resultasse apenas o *coq-à-l'âne** indefinidamente repetido do “fantasista”, capaz de unir tudo a qualquer coisa. Que os artistas da ge-

* A expressão francesa *coq-à-l'âne* – literalmente, “do galo ao asno” – significa passar, sem transição ou motivação evidentes, de um assunto a outro, religando coisas disparatadas, indicando, portanto, uma “sequência de disparates”. O *coq-à-l'âne* como recurso literário foi praticamente elevado à categoria de figura de discurso a partir do Romantismo, e amplamente utilizado pelos surrealistas. [N.T.]

ração seguinte o tenham lido, não lido ou lido mal, pouco importa. Foi a essa demonstração que responderam ao procurar o princípio de sua arte não em alguma medida que seria própria a cada um, mas, ao contrário, lá onde todo “próprio” desmorona, onde todas as medidas comuns das quais se nutrem as opiniões e as histórias são abolidas em proveito de uma grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades.

A frase-imagem e a grande parataxe

Denominemos isso a grande parataxe. No tempo de Flaubert, a grande parataxe pode ser o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentimentos e das ações em proveito do acaso do turbilhão indiferente dos átomos. Um pouco de poeira que brilha ao sol, uma gota de neve derretida caindo no gorgorão de uma sombrinha, um ramo de folhagem no focinho de um asno são os tropos da matéria que inventam amores igualando suas razões à grande ausência de razão das coisas. Na época de Zola, são os empilhamentos de legumes, frios, peixes e queijos em *Ventre de Paris*, ou as cascatas de tecido branco incendiadas pelo fogo da consumação em *O paraíso das damas*. No tempo de Apollinaire ou de Blaise Cendrars, de Boccioni, Schwitters ou Varèse, é um mundo em que todas as histórias se dissolvem em frases, elas mesmas dissolvidas em palavras que podem ser trocadas por linhas, toques ou “dinamismos” nos quais se dissolveu todo assunto pictural; ou por intensidades sonoras em que as notas da melodia se fundem com as sirenes dos navios, o barulho dos carros e os estampidos das metralhadoras. Assim, por exemplo, temos o “profundo hoje”, celebrado por Blaise Cendrars em frases que tendem a se reduzir a justaposições de palavras, resumidas a medidas sensoriais

elementares: “Prodigioso hoje. Sonda. Antena. Porta-rostos. Turbilhão. Tu vives. Excêntrico. Na solidão integral. Na comunhão anônima. [...] O ritmo fala. Quimismo. Tu és.” Ou ainda: “Compreendemos. Bebemos. Embriaguez. O real não tem mais nenhum sentido. Nenhum significado. Tudo é ritmo, palavra, vida. [...] Revolução. Juventude do mundo. Hoje.”⁴ Esse hoje, das histórias abolidas em proveito dos micromovimentos de uma matéria que é “ritmo, palavra, vida”, é aquele que, quatro anos mais tarde, será consagrado pela jovem arte cinematográfica nas frases igualmente paratáticas com as quais o jovem amigo de Blaise Cendrars, o químico e cineasta Jean Epstein, se encarregará de expressar a nova potência sensorial dos planos da sétima arte.⁵

A nova medida comum, desta forma contraposta à antiga, é a de um ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível desligado que transpõe a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento. Podemos dizê-lo de outra forma: a lei do “profundo hoje”, a lei da grande parataxe, consiste em que não exista mais medida, apenas o comum. É o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência.

Mas esse comum sem medida do caos ou da grande parataxe só se encontra separado por uma fronteira quase indiscernível de dois territórios onde ele também se arrisca a se perder. De um lado está a grande explosão esquizofrênica em que a frase se abisma no grito e o sentido, no ritmo dos estados do corpo; de outro, a grande comunidade identificada à justaposição das mercadorias e de seus duplos, ou bem à repetição das frases vazias, ou ainda à embriaguez das intensidades manipuladas, dos corpos marchando em cadência. Esquizofrenia ou consenso. De um lado, a grande explosão, o “pavoroso riso do idiota”, mencionado por Rimbaud, mas experimentado ou temido por toda a era que vai de Baudelaire

a Artaud, passando por Nietzsche, Maupassant, Van Gogh, Andrei Biely ou Virginia Woolf. De outro, o consentimento à grande igualdade mercantil e linguageira, ou à grande manipulação dos corpos embriagados de comunidade. A medida da arte estética, portanto, teve de se construir como medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados, mas, por isso mesmo, própria para separar esse caos – ou essa “burrice” – da arte dos furores da grande explosão ou do torpor do grande consentimento.

Proporei chamar essa medida de frase-imagem. Todavia, designo com isso algo distinto da união de uma sequência verbal com uma forma visual. A potência da frase-imagem pode se expressar em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou na relação do dito e do não dito de uma fotografia. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem,

rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso.

Pode-se pensar nessas redes estendidas sobre o caos com que Deleuze e Guattari definem a potência da filosofia ou da arte. Mas, já que falamos aqui de histórias do cinema, ilustrarei a potência da frase-imagem na famosa sequência de um filme cômico. No início de *Uma noite em Casablanca* (*A Night in Casablanca*), um policial admira com ar suspeito a atitude singular de Harpo, imóvel, a mão esticada contra um muro. O policial pede então que ele saia dali. Com um sinal da cabeça, Harpo indica que não pode. “Talvez você queria que eu acredite que está segurando o muro”, ironiza o policial. Com um novo sinal da cabeça, Harpo indica que é exatamente isso. Furioso que o mudo zombe dele assim, o policial força Harpo a sair da posição. E obviamente o muro desmorona com estrondo. Essa piada do mudo que sustenta o muro é a parábola mais adequada para nos fazer perceber a potência da frase-imagem que separa o *tudo se sustenta* da arte do *tudo é tocado* da loucura explosiva ou da burrice consensual. E poderia muito bem aproximá-la da fórmula em oximoro de Godard, “Ó, doce milagre de nossos olhos cegos”. Eu apenas lhe interporia uma mediação, a do escritor que dentre todos se aplicou para separar burrice da arte de burrice do mundo, o mesmo que deve dizer suas frases em voz alta para si mesmo, pois de outra forma só vê nelas “fogo”. Se Flaubert “não vê” nas suas frases, é porque ele escreve na era da vidência, e a era da vidência é justamente aquela em que certa “visão” se perdeu, em que o *dizer* e o *ver* entraram num espaço de comunidade sem distância e correspondência. O resultado é que nada se vê: não se vê o que diz o que se vê, nem o que dá a ver aquilo que se diz.

Logo, é preciso escutar, confiar no ouvido. Pois é ele que, identificando uma repetição ou uma assonância, fará saber que a frase é *falsa*, isto é, não possui o ruído do verdadeiro, o sopro do caos atravessado e domado.⁶ A frase justa, exata, é a que deixa passar a potência do caos separando-a da explosão esquizofrênica e do embrutecimento consensual.

A virtude da frase-imagem justa é a de uma sintaxe paratáxica. Também poderíamos chamar essa sintaxe de *montagem*, estendendo a noção para além de seu significado cinematográfico restrito. Os escritores do século XIX, que descobriram por trás das histórias a força nua dos redemoinhos de poeira, das umidades opressivas, das cascatas de mercadorias ou das intensidades enlouquecidas, inventaram também a montagem como medida do sem medida ou disciplina do caos. O exemplo canônico disso é a cena dos comícios em *Madame Bovary*, em que a potência da frase-imagem se eleva entre os dois discursos vazios do sedutor profissional e do orador oficial, ao mesmo tempo extraída do torpor ambiente no qual ambos se equivalem e subtraída desse torpor. Mas creio ser mais significativo ainda, para a questão que me ocupa, a montagem apresentada pelo episódio da preparação do chouriço em *Ventre de Paris*. Relembro o contexto: Florent, republicano de 1848, deportado durante o golpe de Estado de dezembro de 1851 e foragido da prisão guianesa, mora, sob falsa identidade, na salsicharia de seu meio-irmão Quenu; aí suscita a curiosidade da sobrinha, a pequena Pauline, que por acaso o ouviu evocar lembranças de um companheiro comido pelos animais, e a reprovação da cunhada, Lisa, cujo comércio se beneficia da prosperidade imperial. Lisa gostaria de vê-lo aceitar, sob outro nome, uma vaga disponível de inspetor no mercado central, compromisso recusado pelo íntegro republicano. Ao mesmo tempo se dá um dos acontecimentos mais importan-

tes na vida da salsicharia, a preparação do chouriço, construída por Zola em montagem alternada. À narrativa lírica do cozimento do sangue e do entusiasmo que toma conta dos espectadores diante da promessa de um bom chouriço mistura-se a narrativa do “homem comido pelos animais”, pedida por Pauline a seu tio. Florent faz, na terceira pessoa, o relato terrível da deportação, da prisão, dos sofrimentos da fuga e da dívida de sangue assim selada entre a República e seus assassinos. Mas à medida que essa narrativa de miséria, fome e injustiça se amplifica, o alegre crepitar do chouriço, o odor de gordura, o calor obsedante da atmosfera vêm desmenti-la, transformá-la em uma incrível história contada por uma alma penada de outra época. A história de sangue derramado e do morto de fome que reclama justiça é refutada pelo lugar e pela circunstância. É imoral morrer de fome, imoral ser pobre e amar a justiça, é a lição que Lisa tira da história, mas já era aquela imposta pelo canto alegre do chouriço. No fim do episódio, Florent, destituído de sua realidade e de sua justiça, está sem forças diante do calor ambiente, e cede à sua cunhada, aceitando a vaga de inspetor.

Assim, a conspiração dos Gordos e da gordura parece obter uma vitória cabal, e a lógica da montagem alternada parece consagrar a perda comum das diferenças da arte e das oposições da política no grande consentimento à calorosa intimidade da mercadoria-rainha.* Mas a montagem não é a simples oposição de dois termos em que necessariamente triunfa aquele que dá o tom ao conjunto. A consensualidade

* Para melhor compreender essa passagem, lembremos que Zola, em *Ventre de Paris*, desenvolve uma espécie de teoria sociopolítica opondo os Gordos – os bons burgueses bem alimentados – aos Magros, dentre os quais se incluem os pobres subalimentados e os objetores da boa consciência pequeno-burguesa, como Florent. [N.T.]

da frase em que se resolve a tensão da montagem alternada não ocorre sem o choque patético da imagem que restabelece a distância. Não é por simples analogia que evoco a complementaridade conflituosa do orgânico e do patético, conceituada por Eisenstein. Não foi por acaso que ele fez dos vinte tomos de *Rougon-Macquart* os “vinte pilares de sustentação” da montagem.⁷ A jogada de gênio da montagem realizada aqui por Zola consiste em ter contradito a vitória exclusiva dos Gordos, a assimilação da grande parataxe ao grande consentimento, por meio de uma única imagem. Na verdade, ele deu ao discurso de Florent um ouvinte privilegiado, um contestador que o refuta visualmente pela prosperidade robusta e pelo olhar reprovador. Esse contraditor silenciosamente eloquente é o gato Mouton. Como se sabe, o gato é o animal fetiche dos dialéticos do cinema, de Sergei Eisenstein a Chris Marker, aquele que converte uma besteira em outra, que remete as razões triunfantes às superstições burras ou ao enigma de um sorriso. Aqui, o gato que sublinha o consenso ao mesmo tempo o desfaz. Convertendo a razão de Lisa em sua mera preguiça sem frase, ele transforma também, por condensação e continguidade, a própria Lisa em vaca sagrada, figura derrisória da Juno sem vontade nem preocupação, na qual Schiller resumia a livre aparência, a aparência estética que suspende a ordem do mundo instituída na relação ordenada de fins e meios, de ativo e passivo. O gato, como Lisa, destinava Florent a assentir no lirismo da mercadoria triunfante. Mas o mesmo gato se transforma, e transforma Lisa, em divindade mitológica de derrisão que remete essa ordem triunfante à sua contingência idiota.

É essa potência da frase-imagem que, apesar das oposições estabelecidas entre o texto morto e a imagem viva, também anima *História(s) do cinema* de Godard, em especial o episódio de que nos ocupamos. Na verdade, é possível que

esse discurso de recepção aparentemente fora do lugar tenha um papel comparável ao do gato de Zola, mas também do mudo que sustenta o muro separando a parataxe artística do desmoronamento indiferente dos materiais heteróclitos, o *tudo se sustenta do tudo se toca*. Sem dúvida, não é com o reino sem complexo dos Gordos que Godard se confronta. Pois justamente a partir de Zola esse reino soube entrar no regime da mercadoria estilizada e do refinamento publicitário. O problema de Godard está precisamente aí: sua prática da montagem formou-se na era *pop*, na época em que a confusão de fronteiras entre alto e baixo, sério e derrisão e a prática do *coq-à-l'âne* parecia opor sua virtude crítica ao reino da mercadoria. Mas desde então a própria mercadoria entrou na era da derrisão e do *coq-à-l'âne*. A ligação de tudo com qualquer coisa, que ontem passava por subversiva, hoje é cada vez mais homogênea ao reino jornalístico do tudo está em tudo e do *coq-à-l'âne* publicitário. É preciso, portanto, que algum gato enigmático ou algum mudo burlesco venha reintroduzir desordem na montagem. Talvez seja o que faz nosso episódio, ainda que muito longe de qualquer tonalidade cômica. Em todo caso, uma coisa é certa, coisa evidentemente imperceptível para o espectador de *História(s)* que só conhece da moça com a vela a silhueta noturna. Essa mulher tem pelo menos dois traços em comum com Harpo. Em primeiro lugar, ela também sustenta, pelo menos no sentido figurado, uma casa que desmorona. Em segundo lugar, também é muda.

A governanta, a criança judia e o professor

Chegou o momento de dizer um pouco mais sobre o filme do qual esse plano foi tirado. *The Spiral Staircase* conta a história de um assassino que ataca mulheres vítimas de deficiências diversas. Ora, a heroína, tendo se tornado muda

em consequência de um traumatismo, é uma vítima perfeita para o assassino, tanto mais que, como logo compreendemos, este mora na mesma casa em que ela é governanta e cuida de uma velha senhora doente e enredada na atmosfera de ódio engendrado pela rivalidade de dois meio-irmãos. Uma noite, a moça fica sem outra proteção a não ser o número de telefone do jovem médico que a ama – evidentemente, a defesa menos eficaz para uma muda – e teria sucumbido a seu destino de vítima jurada se, no momento decisivo, o assassino não fosse abatido pela madrasta – novo traumatismo, com a ajuda do qual a moça recupera a fala.

Qual a relação com a criança do gueto e o discurso de entronização do professor? Aparentemente é a seguinte: o assassino em questão não é uma mera vítima de pulsões irresistíveis. É um cientista metódico que tem por objetivo eliminar, para o bem deles e de todos, os seres que a natureza ou o acaso tornou enfermos, portanto, incapazes de uma vida plenamente normal. Não resta dúvida de que a intriga é tirada de um romance inglês de 1933, cujo autor não parecia ter intenção política específica. Mas o filme entrou em cartaz em 1946, o que faz pensar que foi feito em 1945. E o diretor se chama Robert Siodmak, um dos colaboradores do lendário *Gente no domingo* (*Menschen am Sonntag*), filme/diagnóstico de 1928 sobre uma Alemanha prestes a se entregar a Hitler, um desses cineastas e diretores de fotografia que fugiu do nazismo e foi transpor para o filme *noir* americano as sombras plásticas e algumas vezes políticas do expressionismo alemão.

Tudo parece então se explicar: esse trecho está ali, sobreposto a uma imagem da rendição do gueto, porque um cineasta que fugiu da Alemanha nazista nele nos fala, por meio de uma analogia ficcional transparente, do programa nazista de exterminação dos “sub-homens”. Esse filme americano

de 1946 está na mesma linha de *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*), que um cineasta italiano, Rossellini, pouco depois consagraria a outra transposição do mesmo programa: o assassinato, pelo pequeno Edmund, do pai doente. Ele atesta, à sua maneira, o modo como o cinema falou da extinção por meio de fábulas exemplares: o *Fausto* (*Faust*), de Murnau, *A regra do jogo* (*La Règle du jeu*), de Renoir, ou *O grande ditador* (*The Great Dictator*), de Chaplin. A partir daí, é fácil completar o quebra-cabeça, dar sentido a cada um dos elementos que se ajustam no episódio. O público risonho diante de Nosferatu foi tirado dos últimos planos de *A multidão* (*The Crowd*), de King Vidor. Pouco importa o dado ficcional desse filme do último período do cinema mudo: a reconciliação, num *music-hall*, de um casal à beira da separação. A montagem de Godard é aqui claramente simbólica. Ele nos mostra a captação das multidões nas salas escuras pela indústria hollywoodiana, que a alimenta com um imaginário aquecido pela queima de um real que tão logo exigirá seu preço em sangue e lágrimas de verdade. As letras que aparecem na tela (*o inimigo público, o público*) dizem isso ao seu modo. *O inimigo público* (*Public Enemy*) é o título de um filme de Wellman, uma história de bandidos interpretada por James Cagney, pouco posterior a *A multidão*. Mas é também, em *História(s)*, o título dado por Godard ao produtor de *A multidão*, Irvin Thalberg, a encarnação da potência hollywoodiana que vampirizou as multidões dos cinemas, tendo também liquidado os artistas/profetos do cinema, como Murnau.

O episódio faz um paralelo estrito de duas captações: a captação das multidões alemãs pela ideologia nazista e a das multidões cinematográficas por Hollywood. É nesse paralelo que vêm se inscrever os elementos intermediários: um plano do homem/pássaro tirado de *Judex*, de Franju;

um plano aproximado dos olhos de Antonioni, o cineasta paralisado, afásico, cuja potência se concentrou no olhar; o perfil de Fassbinder, o cineasta exemplar da Alemanha de depois da catástrofe, assombrado por espectros, aí figurados por aparições quase subliminares de cavaleiros saídos de *A morte de Siegfried* (*Die Nibelungen: Siegfried*), de Fritz Lang.⁸ O texto que acompanha essas aparições furtivas é tirado de *Simples agonia*, de Jules Laforgue – isto é, não apenas de um poeta morto aos 26 anos, mas também de um escritor francês exemplarmente alimentado pela cultura alemã em geral e pelo niilismo schopenhaueriano em particular.

Logo, tudo se explica, com a ressalva de que a lógica assim reconstituída é estritamente indecifrável pela silhueta de Dorothy McGuire, atriz tão pouco conhecida do espectador habitual de *História(s)* quanto o próprio filme. Portanto, não é a virtude alegórica da intriga que, para esse espectador, deve conectar o plano da moça com a foto do menino do gueto. É a virtude da própria frase-imagem, isto é, o nó misterioso de duas relações enigmáticas. Em primeiro lugar, é a relação material da vela segurada pela muda da ficção e a criança judia real demais que ela parece iluminar. Este é o paradoxo. Não é o extermínio que deve esclarecer a história filmada por Siodmak, mas o contrário: o preto e branco do cinema deve projetar na imagem do gueto essa potência de história que recebeu dos grandes diretores de fotografia alemães – como Karl Freund – que, nos diz Godard, inventaram previamente a iluminação de Nuremberg, recebidas por sua vez de Goya, Callot ou Rembrandt e de seu “terrível preto e branco”. O mesmo ocorre com a segunda relação enigmática que a frase-imagem comporta: a relação das frases de Foucault com o plano e com a foto, que em tese elas religariam. Segundo o mesmo

paradoxo, não é a ligação evidente fornecida pela intriga do filme que deve unir os elementos heterogêneos; é a não ligação dessas frases. O interessante não é que um diretor alemão, em 1945, sublinhe as analogias entre o roteiro que lhe foi entregue e a realidade contemporânea da guerra e do extermínio, mas a potência da frase-imagem como tal, a capacidade do plano da escada de entrar diretamente em contato com a fotografia do gueto e as frases do professor. Potência de contato, não de tradução ou explicação, capacidade de exibir uma comunidade construída pela “fraternidade das metáforas”. Não se trata de mostrar que o cinema fala do seu tempo. Trata-se de estabelecer que o cinema faz o mundo, que ele deveria fazer o mundo. A história do cinema é a história da potência de fazer história. Seu tempo, nos diz Godard, é aquele em que frases-imagens, mandando embora *as histórias*, tiveram o poder de escrever *a história*, encadeando-se diretamente com o seu “exterior”. Esse poder de encadear não é o poder do homogêneo – não é se servir de uma história de terror para falar do nazismo ou do extermínio. É o poder do heterogêneo, do choque imediato entre três solidões: a solidão do plano, a da foto e a das palavras que falam de uma coisa completamente diferente, num contexto em tudo diverso. É o choque dos heterogêneos que fornece a medida comum.

Como pensar esse choque e seu efeito? Para compreendê-lo, não basta fazer apelo às virtudes da fragmentação e do intervalo que desfazem a lógica da ação. Fragmentação, intervalo, corte, colagem, montagem, a todas essas noções tomadas como critérios da modernidade artística podem ser atribuídos significados muito diversos, até opostos. Deixo de lado o caso em que a fragmentação cinematográfica ou romanesca é apenas uma maneira de apertar com mais força o nó da representação. Mas, mesmo omitindo esse

caso, sobram duas grandes maneiras de se entender o modo como o heterogêneo constitui a medida comum: a maneira dialética e a maneira simbólica.

Montagem dialética, montagem simbólica

Considero esses dois termos num sentido conceitual que ultrapassa as fronteiras desta ou daquela escola ou doutrina. A maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques. E faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida. Essa pequena maquinaria pode ser o encontro da máquina de costura e do guarda-chuva numa mesa de dissecação, ou bengalas e sereias do Reno na vitrine antiquada da Passagem da Ópera,⁹ ou ainda equivalentes diversos desses acessórios na poesia, na pintura ou no cinema surrealistas. O encontro dos incompatíveis põe em evidência o poder de outra comunidade, estabelecendo outra medida, impondo a realidade absoluta do desejo e do sonho. Mas pode ser também a fotomontagem militante, à maneira de John Heartfield, que faz aparecer o ouro capitalista na garganta de Adolf Hitler, isto é, a realidade da dominação econômica por trás do lirismo da revolução nacional; ou, quarenta anos mais tarde, à maneira de Martha Rosler, que “transporta a domicílio” a guerra vietnamita misturando as imagens da guerra com as das propagandas para a felicidade doméstica americana. Ainda mais próximo de nós: podem ser as imagens de *homeless* que Krzysztof Wodiczko projeta nos monumentos oficiais

americanos, ou os quadros que Hans Haacke faz acompanhar de pequenas notas indicando as somas que custaram a cada um de seus sucessivos compradores. Em todos esses casos, trata-se de fazer aparecer um mundo por trás de outro: o conflito distante por trás do conforto do *home*; os *homeless* expulsos pela renovação urbana por trás dos edifícios novos e dos antigos emblemas da cidade; o ouro da exploração por trás das retóricas da comunidade ou das sublimidades da arte; a comunidade do capital por trás de todas as separações em domínios; e a guerra das classes por trás de toda comunidade. Trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta os heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás das aparências anódinas ou gloriosas.

Desse modo, a maneira simbolista relaciona heterogêneos e constrói pequenas máquinas por meio da montagem de elementos sem relação uns com os outros. Mas os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos, dedica-se a estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma relação mais fundamental de co-pertencimento, um mundo comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora. Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne os elementos sob a forma de mistério. Mistério não quer dizer enigma ou misticidade. Mistério é uma categoria estética elaborada por Mallarmé e explicitamente retomada por Godard. O mistério é uma pequena máquina

de teatro que fabrica analogia, que permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da dançarina, na dobra de uma estola, na abertura de um leque, no brilho de um lustre ou no movimento inesperado de um urso em pé. Também é ele que permite ao cenógrafo, Appia, traduzir o pensamento do músico/poeta, Wagner, não mais nos cenários pintados que se assemelham àquilo de que fala a ópera, mas nas formas plásticas abstratas dos praticáveis ou nos feixes de luz que esculpem o espaço; ou permite à dançarina estática, Loïe Fuller, se transformar em figura luminosa de flor ou borboleta apenas com o artifício de seus véus e de projetores. A máquina de mistério é uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevistos, um copertencimento. E é esse comum que dá a medida dos incomensuráveis.

A potência da frase-imagem, dessa forma, está tensionada entre esses dois polos, dialético e simbólico, entre o choque que opera uma bipartição dos sistemas de medida e a analogia que dá forma à grande comunidade, entre a imagem que separa e a frase que tende a um fraseado contínuo. O fraseado contínuo é a “sombria dobra que retém o infinito”, a linha maleável que pode ir de todo heterogêneo a todo heterogêneo, a potência do desligado, do que jamais começou, nunca esteve ligado e pode carregar tudo no seu ritmo sem idade. É a frase do romancista que, embora nela nada se “veja”, atesta de ouvido que se trata do verdadeiro, que a frase-imagem é justa. A imagem “justa”, lembra Godard citando Reverdy, é a que estabelece a relação justa entre dois distantes tomados em seu distanciamento máximo. Mas essa justeza da imagem decididamente não é vista; cabe que a frase faça ouvir sua música. É a frase que pode ser apreendida como exata, isto é, que se apresenta sempre precedida por outra frase, precedida por sua pró-

pria potência: a potência do caos fraseado, do turbilhão de átomos flaubertiano, do arabesco mallarmeano, do “cochicho” originário – ideia que Godard toma de empréstimo a Hermann Broch. E é precisamente essa potência do não começado, essa potência do desligado, que salva e consagra o artifício de toda ligação, que as frases de Foucault vêm expressar aqui.

Qual a relação entre a homenagem ao ausente da aula inaugural, as sombras de um plano de filme *noir* e a imagem dos condenados do gueto? Pode-se responder: a relação entre a pura oposição do preto e do branco e a pura continuidade do fraseado desligado. As frases de Foucault dizem aí o que as frases de Godard – as frases que ele toma de Broch, Baudelaire, Elie Faure, Heidegger ou Denis de Rougemont – fazem ao longo de *História(s) do cinema*: elas acionam a potência ligante do desligado, a potência do que sempre precede a si mesmo. O parágrafo de Foucault, aí, nada diz além disso. Fala a mesma coisa que a frase de Althusser vinte anos antes. Invoca a mesma potência do fraseado contínuo, a potência daquilo que se dá como a continuação de uma frase sempre já começada. Essa potência se expressa, mais ainda que na peroração citada por Godard, no exórdio ao qual ela se refere: “Em vez de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome já me precedia há muito tempo: bastaria então que eu a encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse sem ser percebido em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se por um instante suspensa.”¹⁰

Aparentemente, a simples relação de dois elementos visíveis é incapaz de produzir esse poder de encadeamento. O visível não consegue se frasear de forma contínua, dar

a medida do “sem medida comum”, a medida do mistério. O cinema, diz Godard, não é uma arte, não é uma técnica. É um mistério. De minha parte, eu diria que o cinema não é essencialmente mistério, mas é tal como está aí fraseado por Godard. Não há arte que pertença de modo espontâneo a uma ou outra forma de combinação dos heterogêneos. É preciso acrescentar que essas duas formas não cessam de entrelaçar suas lógicas. Operam os mesmos elementos segundo métodos que podem chegar ao limite do indiscernível. A montagem de Godard, sem dúvida, dá o melhor exemplo de proximidade extrema de lógicas opostas. Mostra como as mesmas formas de junção do heterogêneo podem migrar do polo dialético para o simbolista. Conectar sem fim, como ele faz, o plano de um filme com o título ou o diálogo de outro, uma frase de romance, um detalhe de quadro, o refrão de uma música, uma fotografia jornalística ou uma mensagem publicitária, é sempre fazer duas coisas ao mesmo tempo: organizar um choque e construir um contínuo. O espaço do choque e o do contínuo podem ter o mesmo nome, História. De fato, a História pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença. A ligação dos heterogêneos constrói e reflete ao mesmo tempo um sentido de história que se desloca entre esses dois polos.

A carreira de Godard ilustra esse deslocamento de forma exemplar. Ele nunca deixou de praticar a colagem de heterogêneos. Mas, durante muito tempo, essa colagem era espontaneamente percebida como dialética. É que o choque dos heterogêneos tinha em si mesmo uma espécie de automaticidade dialética. Remetia a uma visão da história como lugar de conflito. Uma frase de *Made in USA* resume isso: “Tenho a impressão”, diz o herói, “de viver num filme de Walt Disney interpretado por Humphrey Bogart,

portanto, num filme político.” Dedução exemplar: a ausência de relação entre os elementos associados bastava para atestar o caráter político da associação. Toda ligação de elementos incompatíveis podia passar por um “desvio” crítico da lógica dominante, e toda sequência de disparates, por uma “deriva” situacionista. *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*) é o melhor exemplo disso. De saída, o tom era dado pela visão de Belmondo na banheira, com seu cigarro, lendo para uma menininha a *História da arte* de Élie Faure. Em seguida, víamos a esposa de Ferdinand-Pierrot recitar um par de versos publicitários sobre as vantagens oferecidas pelas cintas-liga Scandale, e ouvíamos o marido ironizar a “civilização da bunda”. Essa derrisão era prolongada pelo jantar na casa dos sogros, em que os convidados, sobre fundo monocromático, repetiam frases publicitárias. Depois disso podia começar a fuga do herói com a *baby-sitter*, isto é, com a namorada. A mensagem política veiculada por essa introdução não era nada evidente. Mas a sequência “publicitária”, remetendo a uma gramática adquirida pela leitura “política” dos signos, bastava para garantir uma visão dialética do filme e indexar a fuga amorosa no registro da deriva crítica. Contar uma história policial sem pé nem cabeça e mostrar dois jovens em fuga tomando café da manhã com uma raposa e um papagaio, sem dúvida, significava entrar na tradição crítica da denúncia da vida cotidiana alienada.

Isso queria dizer também que a ligação insólita do texto da “grande cultura” e do modo de vida descontraído de um rapaz nos tempos da Nouvelle Vague era suficiente para nos tornar indiferentes ao conteúdo do texto de Élie Faure lido por Ferdinand. Ora, esse texto dedicado a Velásquez já dizia a respeito da pintura a mesma coisa que Godard, vinte anos mais tarde, fará dizer o texto de Foucault sobre

a linguagem. Velásquez, diz em substância Élie Faure, ao “representar” os soberanos e as princesas de uma dinastia decadente, pôs na tela algo totalmente diferente: a potência do espaço, a poeira imponderável, as carícias impalpáveis do ar, a expansão progressiva da sombra e da luz, as palpações coloridas da atmosfera.¹¹ Em Velásquez, a pintura é o fraseado do espaço, e a escrita da história da arte praticada por Élie Faure ecoa como o fraseado da história.

Na época das provocações *pop* e situacionistas, Godard invocava e ocultava ao mesmo tempo esse fraseado da história imaginariamente extraído do fraseado pictural do espaço. Já no sonho do grande cochicho originário que perpassa *História(s) do cinema* ele triunfa. Os métodos de “desvio” que vinte anos antes produziam – mesmo que sem efeito – o choque dialético assumem a função inversa. Passam a garantir a lógica do mistério, o reino do fraseado contínuo. É assim que, na primeira parte de *História(s)*, o capítulo de Élie Faure sobre Rembrandt se torna um elogio ao cinema. É assim que Foucault, o filósofo que nos explicou como as coisas e as palavras se separaram, é convocado a atestar positivamente a ilusão que seu texto evocava e dissipava, para nos fazer ouvir o murmúrio primordial em que o dizível e o visível ainda estão confundidos. Os procedimentos de ligação dos heterogêneos que garantiam o choque dialético produzem agora o exato oposto: o grande lençol homogêneo do mistério onde todos os choques de ontem se tornam, ao inverso, manifestações de copresença fusional.

Às provocações de ontem podem-se então opor as contraprovoações de hoje. Em outro texto,¹² comentei o episódio no qual Godard nos demonstra – com a ajuda da Maria Madalena de Giotto, transformada por seus cuidados em anjo da Ressurreição – que “o lugar ao sol” de Elizabeth Taylor, no filme homônimo, tornou-se possível

porque, alguns anos antes, o diretor, George Stevens, havia filmado os sobreviventes e os mortos de Ravensbrück e, desta forma, desculpado o cinema por sua ausência nos locais de extermínio. No entanto, se o filme tivesse sido realizado na época de *Pierrot le fou*, a ligação entre as imagens de Ravensbrück e o idílio de *Um lugar ao sol* (*A Place in Sun*) só poderia ter um modo de leitura: a leitura dialética, denunciando a felicidade americana em nome das vítimas dos campos nazistas. Tal lógica dialética, nos anos 1970, inspirava também as fotomontagens de Martha Rosler, ligando a felicidade americana ao horror vietnamita. Ora, por mais antiamericano que seja o Godard de *História(s)*, sua leitura é estritamente inversa: Elizabeth Taylor não é culpada por sua felicidade egoísta, indiferente aos horrores do mundo. Ela positivamente mereceu essa felicidade porque George Stevens positivamente filmou os campos e, assim, cumpriu a tarefa da frase-imagem cinematográfica: constituir não a “veste inconsútil da realidade”, mas o tecido inteiriço da copresença, esse tecido que ao mesmo tempo autoriza e apaga todas as costuras; constituir o mundo das “imagens” como mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizados.

Deriva e desvio são assim invertidos, absorvidos pela continuidade do fraseado. A frase-imagem simbolista devorou a frase-imagem dialética. O “sem medida comum” leva agora à grande fraternidade ou comunidade das metáforas. Esse movimento não é próprio apenas de um cineasta conhecido por seu temperamento melancólico. À sua maneira, ele traduz um deslocamento da frase-imagem, atestado pelas obras atuais, mesmo quando estas se apresentam ainda legitimadas por empréstimos feitos ao léxico dialético. É o caso, por exemplo, da exposição *Moving Pictures*, apresentada no Museu Guggenheim de Nova York há pouco tempo.

A retórica da exposição pretendia inscrever as obras de hoje numa tradição crítica dos anos 1960 e 1970, em que os meios de cineasta, artista plástico, fotógrafo e videasta se teriam unido numa mesma radicalidade para pôr em causa de novo os estereótipos do discurso e da visão dominantes. As obras apresentadas, porém, fazem outra coisa. O vídeo de Vanessa Beecroft, em que a câmera gira em torno de corpos femininos nus expostos no próprio espaço do museu, a despeito das semelhanças formais, não se ocupa mais em denunciar a ligação entre os estereótipos artísticos e os femininos. A estranheza desses corpos deslocados parece, bem ao contrário, suspender toda interpretação desse tipo, para deixar essas presenças entregues ao seu mistério, que, dessa forma, vai se juntar àquele de fotografias elas próprias dedicadas a recriar as formas picturais do realismo mágico: retratos de adolescentes com sexo, idade e identidade social ambíguos, de Rineke Dijkstra; fotografias, de Gregory Crewdson, dos subúrbios comuns, captados nessa indecisão entre a cor esmaecida do cotidiano e a cor sombria do drama com a qual o cinema brincou tantas vezes... Entre vídeos, fotos e videoinstalações vê-se a – sempre invocada – interrogação dos estereótipos perceptivos se deslocar na direção de um interesse totalmente distinto pelas fronteiras indecisas do familiar e do estranho, do real e do simbólico. Esse deslocamento estava acentuado de forma espetacular no Guggenheim pela presença, no mesmo momento, nas mesmas paredes, da videoinstalação de Bill Viola, intitulada *Going Forth by Day*: cinco videoprojeções simultâneas cobrindo as paredes de uma sala retangular obscura, em que os visitantes se sentavam sobre um tapete central. Em torno da porta de entrada, um grande fogo primitivo de onde emerge confusamente uma mão e um rosto humanos; na parede oposta, ao contrário, um dilúvio de água que vai inva-

dir uma multidão de personagens urbanos pitorescos, cujos deslocamentos a câmera antes nos narrou, devagar, e cujos traços detalhou. A parede da esquerda está toda ocupada pela imagem de uma floresta arejada na qual, sem cessar, passam e repassam lentamente personagens cujos pés quase não tocam o chão. A vida é uma passagem, compreendemos, e podemos nos virar para a quarta parede, compartilhada por duas superfícies de projeção. A da esquerda está dividida em duas: numa pequena edícula à moda de Giotto, um velho agonizante é velado por seus filhos enquanto, num terraço *à la* Hopper, um personagem contempla um mar nórdico onde, devagar, ao mesmo tempo que o idoso morre e que a luz se apaga no quarto, um barco é carregado e se prepara para zarpar. À direita, salva-vidas extenuados de uma cidade inundada descansam enquanto, à margem, uma mulher espera o amanhecer e o renascimento.

Bill Viola não procura esconder certa nostalgia da grande pintura e dos ciclos de afresco de antigamente, e declara ter pretendido criar aí um equivalente dos afrescos de Giotto na capela da Arena de Pádua. Mas acontece que esse ciclo faz pensar muito mais nos grandes afrescos das idades e das estações da vida humana, bastante apreciados na época do simbolismo e expressionismo, de Puvis de Chavannes, Klimt, Eduard Munch ou Erich Heckel. Sem dúvida, vão dizer que a tentação simbolista é inerente à videoarte. De fato, a imaterialidade da imagem eletrônica muito reavivou naturalmente o entusiasmo da idade simbolista pelos estados imateriais da matéria, entusiasmo suscitado então pelos progressos da eletricidade e o sucesso das teorias sobre a dissipação da matéria em energia. No tempo de Jean Epstein e de Riccioto Canudo, esse embalo havia sustentado o entusiasmo pela jovem arte cinematográfica. E é com muita naturalidade também que o vídeo oferece a Godard suas novas habilidades para fazer

aparecer, desaparecer e misturar as imagens, e para compor o puro reino de seu copertencimento e a virtualidade de sua entre-exposição ao infinito.

Mas a técnica que permite essa poética não a cria. É o mesmo deslocamento do choque dialético para a comunidade simbolista marca obras e instalações que recorrem aos materiais e aos meios de expressão tradicionais. A exposição *Sem medida comum*, por exemplo, nos acolhe apresentando em três salas o trabalho de Ken Lum. Esse artista se associa ainda à tradição crítica norte-americana dos anos *pop*. Nos letreiros e painéis publicitários, ele introduziu enunciados subversivos reivindicando o poder para o povo ou a libertação de um militante indiano preso. Mas a materialidade hiper-realista do letreiro devora a diferença dos textos, relega, sem distinção, as placas e suas inscrições ao museu imaginário dos objetos testemunhos da vida comum do âmago dos Estados Unidos. Quanto aos espelhos que recobrem a sala seguinte, eles não têm mais nada em comum com aqueles que, vinte anos antes, Pistoletto expunha, às vezes com uma silhueta conhecida neles gravada, no lugar dos quadros que se esperava ver, para perguntar aos visitantes, obrigados a se mirar, o que vinham procurar nesse local. Com as pequenas fotos de família que os ornaram, parecem, ao contrário, nos esperar, nos convocar a nos reconhecermos na imagem da grande família dos seres humanos.

Eu havia comentado antes a oposição contemporânea dos ícones do “aqui está” e das exposições do “aí está”, sublinhando que os mesmos objetos ou *assemblages* podiam passar indiferentemente de uma lógica de exposição a outra. À luz da complementaridade godardiana do ícone e da montagem, essas duas poéticas da imagem nos surgem como as duas formas de uma tendência fundamental. As séries fotográficas, os monitores ou as videoprojeções, as

instalações de objetos familiares ou estranhos que hoje ocupam o espaço de nossos museus e galerias procuram menos suscitar o sentimento de distanciamento entre duas ordens – entre as aparências cotidianas e as leis da dominação – que reavivar uma nova sensibilidade diante dos signos e vestígios que testemunham uma história e um mundo comuns. Ocorre que certas formas de arte declaram de modo explícito essa intenção, quer invoquem a “perda do mundo”, quer a defecção do “laço social”, para atribuir às *assemblages* e às *performances* da arte a tarefa de recriar laços sociais ou um sentido do mundo. A redução da grande parataxe ao estado usual das coisas conduz a frase-imagem a seu grau zero: a pequena frase que cria laço ou convida ao laço. Porém, mesmo fora dessas formas declaradas, e sob a capa de legitimações ainda emprestadas da doxa crítica, as formas contemporâneas da arte se dedicam cada vez mais ao inventário unanímista dos vestígios de comunidade, ou a uma nova figuração simbolista das potências da palavra e do visível, ou dos gestos arquetípicos e grandes ciclos da vida humana.

O paradoxo de *História(s) do cinema*, portanto, não se situaria onde parecia estar: na conjunção de uma poética antitextual do ícone e de uma poética da montagem que faz desses ícones os elementos indefinidamente combináveis e permutáveis de um discurso. A poética de *História(s)* apenas radicaliza a potência estética da frase-imagem como combinação de opostos. O paradoxo está em outro lugar: esse monumento era como um adeus, um canto fúnebre à glória de uma arte e de um mundo da arte desaparecidos, à beira de ingressar na derradeira catástrofe. Mas *História(s)* poderia muito bem assinalar algo completamente diferente: não a entrada em algum crepúsculo do humano, mas essa tendência neossimbolista e neo-humanista da arte contemporânea.

Notas

- ¹ A exposição, organizada por Régis Durand, teve lugar de setembro a dezembro de 2002, em três locais distintos: no Centre National de la Photographie (Paris), onde o texto aqui citado foi proferido; no Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq; e no Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy.
- ² Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971 (edição brasileira: *A ordem do discurso*, São Paulo, Loyola, 1996).
- ³ Louis Althusser, "Notes sur un théâtre matérialiste", em *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 1986, p. 152.
- ⁴ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui, Oeuvres complètes*, Paris, Danoël, 1991, v. IV, p. 144-145 e 162-166.
- ⁵ Jean Epstein, "Bonjour cinéma", em *Oeuvres complètes*, Paris, Seghers, 1974, v. I, p. 85-102.
- ⁶ Cf. em particular a carta à senhorita Leroyer de Chantepie, de 12 de dezembro de 1857, e a carta a George Sand, de março de 1876.
- ⁷ Sergei Eisenstein, "Les vingt piliers de soutènement", em *La Non-indifférente nature*, Paris, 10/18, 1976, p. 141-213.
- ⁸ Agradeço a Bernard Eisenschitz pela identificação desses elementos.
- ⁹ Cf. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1966, p. 29-33.
- ¹⁰ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 16. Comparando a Althusser, sobre esse mesmo tema de uma frase já começada: "Volto-me. E, de repente, a questão me vem: e se essas poucas páginas, à sua maneira desajeitada e cega, fossem apenas essa peça desconhecida de uma noite de junho, *El nost Milan*, perseguindo em mim seu sentido inacabado, procurando em mim todos os atores e discursos a partir de então abolidos, o advento de seu discurso mudo?" (*Pour Marx*, op. cit., p. 152).
- ¹¹ Elie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, v. IV, p. 167-183.
- ¹² Cf. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.

3. A pintura no texto

“Palavras em demasia”. O diagnóstico se repete em todos os lugares onde é denunciada a crise da arte ou sua submissão ao discurso estético: palavras em demasia sobre a pintura, palavras em demasia que comentam e devoram sua prática, revestem e transfiguram o “qualquer coisa” que ela se tornou, ou substituem-na em livros, catálogos e relatórios oficiais, até atingir a própria superfície onde ela se expunha, e na qual, em seu lugar, escreve-se a pura afirmação do seu conceito, a autodenúncia de sua impostura ou a constatação do seu fim.

Não tenho intenção de responder a essas assertivas no terreno delas. Prefiro me interrogar sobre a configuração do terreno e a maneira como nele estão dispostos os dados do problema. A partir daí, gostaria de virar o jogo, passar da denúncia polêmica das palavras que sobrecarregam a pintura à intelecção teórica da articulação entre as palavras e as formas visuais que define um regime da arte.

Inicialmente as coisas parecem claras: de um lado, há práticas; de outro, suas interpretações; de um lado, o fato pictural; de outro, a massa de discursos que filósofos, escritores ou os próprios artistas lhe despejaram em cima, desde que Hegel e Schelling fizeram da pintura uma forma de manifestação de um conceito de arte identificado a uma forma de desdobramento do absoluto. Mas essa simples oposição começa a se tornar obscura quando nos perguntamos: em que consiste exatamente esse “fato pictural” que se opõe ao suplemento do discurso?

A resposta mais corriqueira se apresenta sob a forma de uma tautologia aparentemente irrefutável. O próprio do fato pictural é utilizar apenas os meios próprios da pintura: os pigmentos coloridos e a superfície plana, de duas dimensões. A simplicidade da resposta fez sucesso, de Maurice Denis a Clement Greenberg. No entanto, ela deixa subsistir vários equívocos. Todo mundo concordará que o próprio de uma atividade é se servir dos meios que lhe são próprios. Mas um meio é próprio a uma atividade à medida que ele é próprio para realizar o fim que lhe é próprio. Não se define o fim próprio do trabalho de um pedreiro pela matéria que ele trabalha ou pelos instrumentos que utiliza. Qual seria, então, a finalidade própria realizada ao se disporem pigmentos coloridos numa superfície plana? A resposta a essa questão é, de fato, uma duplicação da tautologia: o fim próprio da pintura é *somente* dispor pigmentos coloridos numa superfície plana, em lugar de povoá-la de figuras representativas, referidas a existências exteriores situadas num espaço de três dimensões. “Os impressionistas”, diz Clement Greenberg, “renunciaram às subcamadas e ao *glacis* para nos lembrar o tempo todo de que as cores utilizadas vêm de potes e tubos de tinta real”.¹ Vamos admitir que essa tenha sido realmente a intenção dos impressionistas, o que é duvidoso. Mas há diversas maneiras de mostrar que se utilizam tubos de tinta real: pode-se fazer menção a isso na tela ou ao lado dela; pode-se colar nela esses tubos, trocar a tela por uma pequena vitrine que os exiba, dispor, no meio de uma sala vazia, grandes potes de pintura acrílica, ou ainda organizar um *happening* em que o pintor mergulha na tinta. Todas essas maneiras, empiricamente atestadas, lembram que o artista se serve de uma matéria “real”, mas o fazem em detrimento dessa superfície plana em que deveria demonstrar a pin-

tura, “ela mesma”. Fazem-no dissociando os dois termos cuja unidade substancial a pintura deveria mostrar: a matéria – pigmentária ou outra – e a superfície bidimensional. De modo que elas provocam ao mesmo tempo a questão: por que o pintor deve “lembrar” que se serve de tubos de tinta real? Por que o teórico da “pura” pintura precisa nos mostrar que o uso impressionista das cores puras tem por finalidade essa lembrança?

Na realidade, essa definição do fato pictural consiste na articulação de duas operações contraditórias. Visa a garantir a identidade da matéria pictural e da forma-pintura. A arte da pintura seria a atualização específica dos únicos possíveis acarretados pela própria materialidade da matéria colorida e do suporte. Mas essa atualização precisa tomar a forma de uma autodem demonstração. A mesma superfície deve cumprir uma dupla tarefa: tem de ser apenas ela mesma e a demonstração do fato de que é apenas ela mesma. O conceito de *meio (medium)** garante essa identidade clandestina dos contrários. “Utilizar somente o *meio (medium)* próprio de uma arte” quer dizer duas coisas. De um lado, é fazer uma operação puramente técnica: o gesto de espalhar uma matéria pictural na superfície apropriada. Resta saber qual é o próprio dessa apropriação e o que permite, por conseguinte, designar tal operação como arte pictural. Para isso, cumpre que a palavra *meio (medium)* designe algo completamente diferente de uma matéria ou de um su-

* A tradução enfrenta aqui a dificuldade de dispor de apenas uma palavra, “meio”, para traduzir várias palavras francesas (*moyen, médium, milieu*) às quais vem se juntar o conceito de *medium* (na grafia inglesa, sem acento), de Greenberg. Vale lembrar ainda que *medium*, ou *médium* (em francês), é o singular de *media* em latim, cujo plural, *médias*, em francês, é utilizado para designar os meios de comunicação atuais, ou seja, o que chamamos de mídia. [N.T.]



porte. Ela precisa designar o espaço ideal de sua apropriação. A noção, portanto, deve-se duplicar discretamente. De um lado, o *meio* (*medium*) é o conjunto de meios materiais disponíveis para uma atividade técnica. “Conquistar” o meio (*medium*) significa, então: limitar-se ao exercício desses meios (*moyens*) materiais. Mas, de outro lado, a ênfase recai na própria relação entre fim e meio (*moyen*). Desse modo, conquistar o meio (*médium*) quer dizer o contrário: se apropriar desse meio (*moyen*) para fazer dele um fim em si, negar essa relação do meio com o fim que é a essência da técnica. A essência da pintura – apenas projetar matéria colorida numa superfície plana – é suspender essa apropriação dos meios (*moyens*) para um fim que é a essência da técnica.

A ideia da especificidade da técnica pictural só é consistente sob a condição de ser assimilada a algo completamente diferente: a ideia da autonomia da arte, da exceção da arte em relação à racionalidade técnica. Se cumpre *mostrar* que se utilizam tubos de tinta – e não apenas utilizá-los –, isso é para demonstrar duas coisas: primeiro, que essa utilização dos tubos de tinta é só a utilização de tubos de tinta, é apenas técnica; segundo, que se trata de algo totalmente distinto da utilização de tubos de tinta: trata-se de arte, isto é, de antitécnica.

De fato, ao contrário do que pretende a tese, é preciso sempre *mostrar* que a matéria espalhada numa superfície é arte. Não há arte sem olhar que a veja como tal. Contrariando a sã doutrina que determina que um conceito seja a generalização das propriedades comuns a um conjunto de práticas ou objetos, é estritamente impossível elaborar um conceito de arte que defina as propriedades comuns a pintura, música, dança, cinema ou escultura. O conceito de arte não é a exibição de uma propriedade comum a um

conjunto de práticas, nem de uma dessas “semelhanças de família” de que os discípulos de Wittgenstein lançavam mão como último recurso. É o conceito de uma disjunção – e de uma disjunção instável, historicamente determinada – entre *as artes*, entendidas no sentido de práticas, e as maneiras de fazer. A Arte, tal como a chamamos, só existe há cerca de dois séculos. Não surgiu graças à descoberta de um princípio comum às diferentes artes – caso contrário, teriam sido necessários esforços superiores aos de Clement Greenberg para fazer coincidir sua emergência com a conquista, de cada arte, de seu “meio” (“*medium*”) próprio. Ela nasceu num longo processo de ruptura com o sistema das belas-artes, isto é, com outro regime de disjunção no seio das artes.

Esse outro regime se resumiu no conceito de *mimesis*. Quem só vê na *mimesis* o imperativo da semelhança pode construir uma ideia simples da “modernidade” artística como a emancipação do próprio da arte em relação ao dever da imitação: reino das praias coloridas em lugar das mulheres nuas e dos cavalos de combate. Falta, assim, o essencial: a *mimesis* não é a semelhança, mas certo regime da semelhança. A *mimesis* não é a obrigação exterior que pesava sobre as artes e as prendia à semelhança. Ela é a dobra na ordem das maneiras de fazer e das ocupações sociais que as tornava visíveis e pensáveis, a disjunção que as fazia existir como tais. Essa disjunção é dupla: por um lado, ela separa as “belas-artes” das outras artes – meras “técnicas” – por meio de seu fim específico – a imitação. Porém, dessa forma, ela subtrairia as imitações da arte dos critérios religiosos, éticos e sociais que em geral regulavam os usos legítimos da semelhança. A *mimesis* não é a semelhança entendida como relação de uma cópia com seu modelo. É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem

no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade.

É por isso que Diderot pôde lançar contra Greuze as acusações paradoxais de ter escurecido a pele de seu Sétimo Severo e representado Caracala como um perfeito canalha.² Sétimo Severo foi o primeiro imperador romano de origem africana, e seu filho, Caracala, era mesmo um perfeito canalha. O incriminado quadro de Greuze representa o imperador no momento em que é convencido de que houve uma tentativa de parricídio. Mas as semelhanças da representação não são as reproduções da realidade. Um imperador é imperador antes de ser africano, e um filho de imperador é um príncipe antes de ser um crápula. Escurecer o rosto de um e acusar o outro de baixaza significa transformar o gênero nobre do quadro histórico no gênero comum do quadro (com justiça) classificado como de gênero. A correspondência entre a ordem do quadro e a ordem da história é a adequação entre duas ordens de grandeza. Ela inscreve a prática da arte e das figuras por ela mostradas numa ordem globalizante das relações entre o fazer, o ver e o dizer.

A arte em geral existe em razão de um regime de identificação – de disjunção – que confere visibilidade e significação a práticas de composição de palavras, exibição de cores, modelagem de volumes ou evolução dos corpos, que decide, por exemplo, o que é uma pintura, o que se faz ao pintar e o que se vê pintado numa parede ou tela. Mas essa decisão consiste sempre no estabelecimento de um regime de equivalência entre uma prática e o que ela não é. Para saber se a música e a dança eram artes, Batteux se perguntava se eram imitações, se, como a poesia, contavam histórias, sequências de ação. O *ut pictura poesis / ut poesis pictura* não definia apenas a subordinação de uma arte – a pintura – a

outra – a poesia. Definia uma relação entre as ordens do fazer, do ver e do dizer, em virtude da qual essas artes – e outras eventualmente – eram artes. A questão da planaridade na pintura, da imitação da terceira dimensão e da rejeição dessa imitação não é de forma alguma um problema de delimitação entre o próprio da arte pictural e o próprio da arte escultural. A perspectiva não foi adotada para mostrar a capacidade da pintura de imitar a profundidade do espaço e a modelagem dos corpos. A pintura não teria se tornado uma “bela arte” só por meio dessa prova técnica. A virtuosidade do pintor nunca foi suficiente para lhe abrir as portas da visibilidade artística. Se a perspectiva foi linear e teatral antes de ser aérea e escultural, é porque a pintura devia mostrar primeiro sua capacidade poética – sua capacidade de contar histórias, de colocar em cena corpos que falam e agem. A ligação da pintura com a terceira dimensão é sua ligação com a potência poética das palavras e fábulas. O que pode desfazer essa ligação, conferir à pintura uma relação privilegiada não apenas com o uso do plano, mas com a afirmação da planaridade, é outro tipo de relação entre o que a pintura realiza e o que as palavras fazem ver em sua superfície.

Para que a pintura se dedique à planaridade, é preciso que seja vista como plana. Para que seja vista como plana, cabe que se afrouxem os laços que amarravam suas figuras às hierarquias da representação. Não é necessário que a pintura deixe de “assemelhar”. Basta que suas semelhanças se desvinculem do sistema de relações que subordinava a semelhança das figuras ao arranjo das ações, o visível da pintura ao quase visível das palavras do poema, e o próprio poema à hierarquia de temas e ações. A destruição da ordem mimética não quer dizer que, a partir do século XIX, as artes fazem “qualquer coisa”, nem que se lançam

livremente à conquista das possibilidades de seu meio (*medium*) próprio. Um meio (*medium*) não é um meio (*moyen*) ou um material “próprio”. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e inteligibilidade que determinam a maneira como elas podem ser vistas e pensadas. A destruição do regime representativo não define uma essência enfim encontrada da arte tal como ela é em si mesma. Define um regime estético das artes que é outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade.

O que faz a pintura entrar nesse regime novo não é a recusa da figuração, não é uma revolução na prática dos pintores. É, em primeiro lugar, um outro modo de ver a pintura do passado. A destruição do regime representativo da pintura começa, no início do século XIX, com a revogação da hierarquia dos gêneros, com a reabilitação da “pintura de gênero”, essa representação de pessoas comuns que se ocupam de atividades comuns e que se opõem à dignidade da pintura histórica como a comédia se opõe à tragédia. Ela começa, portanto, com o cancelamento da submissão das formas picturais às hierarquias poéticas, de certa ligação entre a arte das palavras e a arte das formas. Mas tal ruptura não é uma separação entre pintura e palavras, é outra maneira de atá-las. A potência das palavras não é mais o modelo que a representação pictural deve ter como norma. É a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural. Isso quer dizer que esta só está presente na superfície à medida que um olhar escava essa superfície, que as palavras a requalificam, fazendo aparecer outro tema sob o tema representativo.

É o que faz Hegel, de forma exemplar, ao empreender a reabilitação da pintura holandesa, pioneira nesse trabalho de redescritção que, diante das obras de Gerard Dou, Teniers ou Adrian Brouwer, como das obras de Rubens e Rembrandt, ao longo de todo o período romântico, elaborou a nova visibilidade de uma pintura “plana”, de uma pintura “autônoma”. O verdadeiro tema dos quadros desprezados, explica Hegel, não é o que vemos de início. Não são cenas de taberna, episódios da vida burguesa ou acessórios domésticos. É a autonomização desses elementos, a ruptura dos “fios da representação” que os atavam à reprodução de um modo de vida repetitivo. É a substituição desses objetos pela luz de sua aparição. A partir daí, o que acontece na tela é uma epifania do visível, uma autonomia da presença pictural. Mas essa autonomia não é a instalação da pintura na solidão da sua técnica própria. Ela mesma é a expressão de outra autonomia, a que o povo holandês soube conquistar na sua tríplice luta contra a natureza hostil, a monarquia espanhola e a autoridade papal.³

Para que a pintura ganhe sua planaridade, é preciso que a superfície do quadro seja duplicada, que um segundo tema se mostre sob o primeiro. Greenberg opõe à ingenuidade do programa antirrepresentativo de Kandinsky a ideia de que o importante não é o abandono da figuração, mas a conquista da superfície. No entanto, essa própria conquista é obra de uma desfiguração: um trabalho que torna visível, de outra forma, a mesma pintura, que converte as figuras da representação em tropos de expressão. O que Deleuze chama de lógica da sensação é muito mais um teatro da desfiguração, em que as figuras são arrancadas do espaço da representação e reconfiguradas em outro espaço. Proust chama essa desfiguração de denominação, qualificando a arte da sensação pura em Elstir: “Se Deus Pai criara as

coisas nomeando-as, era tirando seu nome ou dando-lhes outro que Elstir as recriava.”⁴

A superfície reivindicada como o meio (*medium*) próprio da pura pintura é, na verdade, outro meio (*médium*). É o teatro de uma desfiguração/denominação. O formalismo de Greenberg, que deseja fazer coincidir meio (*médium*) e material, e o espiritualismo de Kandinsky, que faz dele um meio (*milieu*) espiritual, são duas maneiras de interpretar essa desfiguração. A pintura é plana à medida que as palavras mudam sua função em relação a ela. Na ordem representativa, elas lhe serviam de modelo ou de norma. Como poemas, como história profana ou sagrada, elas desenhavam o arranjo que a composição do quadro devia traduzir. Assim, Jonathan Richardson recomendava ao pintor escrever a história do quadro primeiro, para saber se valia a pena pintá-lo. Como discurso crítico, ele comparava o que estava pintado e o que deveria ser pintado: a mesma história traduzida em atitudes e fisionomias mais apropriadas ou uma história mais digna de se pintar. Afirma-se com frequência que a crítica estética, a que emerge na época romântica, não procede mais normativamente, que ela não compara mais o quadro ao que ele deveria ser. Contudo, a oposição da norma à sua ausência, ou da norma externa à norma interna, oculta o essencial: a oposição de dois modos de identificação. O texto crítico, na era estética, não diz mais o que o quadro deve ou deveria ser. Diz o que ele é ou o que o pintor fez. Mas dizer isso é articular de forma diversa a relação do dizível com o visível, a relação do quadro com aquilo que ele não é. É reformular de outra maneira o *como* do *ut pictura poesis*, o *como* pelo qual a arte é visível, pelo qual sua prática coincide com um olhar e depende de um pensamento. A arte não desapareceu. Mudou de lugar e de função. Ela trabalha na desfiguração, na

modificação do que é visível sobre sua superfície, portanto, em sua visibilidade como arte.

Ver alguma coisa como arte, quer se trate de *Descida da cruz* ou de *Quadrado branco sobre fundo branco*, significa ver duas coisas de uma só vez. Ver duas coisas ao mesmo tempo não é uma questão de *trompe-l'oeil* ou de efeitos especiais. É um problema de relações entre superfície de exposição das formas e superfície de inscrição das palavras. Mas esse novo nó de signos e formas chamado crítica, que surge ao mesmo tempo que a proclamação da autonomia da arte, não procede como discurso subsidiário, que acrescentaria sentido à nudez das formas. Antes de mais nada, ele trabalha na constituição de uma nova visibilidade. Uma pintura nova é uma pintura que se oferece a um olhar formado para ver de outra maneira, para ver o pictural aparecer numa superfície representativa, sob a representação. A tradição fenomenológica e a filosofia deleuziana gostam de atribuir à arte a tarefa de suscitar a presença sob a representação. Porém, a presença não é a nudez da coisa pictural oposta às significações da representação. Presença e representação são dois regimes do trançado de palavras e formas. É ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade dos “mediaticismos” da presença.

É esse trabalho que eu gostaria de mostrar em dois textos de crítica do século XIX, dois textos que reconfiguram a visibilidade daquilo que a pintura faz. O primeiro, ao situar uma pintura representativa do passado no regime novo da presença, torna esse novo modo de visibilidade do pictural próprio para acolher uma pintura contemporânea – a qual, todavia, ele desdenha. O segundo, celebrando uma pintura nova, projeta-a num futuro “abstrato” da pintura que ainda não existe.

Meu primeiro exemplo é tirado da monografia sobre Chardin que os irmãos Goncourt publicaram em 1864:

Sobre um desses fundos confusos e velados que ele sabe tão bem aplicar, e onde se mesclam vagamente frescores de gruta com sombras de bufê, sobre uma dessas mesas com tons de musgo, de mármore terroso, na qual habitualmente ele inscreve sua assinatura, Chardin despeja os pratos de uma sobremesa – aqui está o veludo felpado do pêssgo, a transparência de âmbar da uva branca, o orvalho de açúcar da ameixa, a púrpura úmida dos morangos, os bagos cerrados do moscatel e seu vapor azulado, as rugas e a pele áspera da laranja, a renda dos melões bordados, a caparrosa das maçãs velhas, os nós da casca de pão, a casca lisa da castanha e até a madeira da avelã. [...] Aqui, neste canto, apenas um borrão de pincel, uma marca de escova que foi limpada, e eis que, nesse borrão, uma noz se abre, se contorce em sua concha, mostra todas as suas cartilagens, aparece com todos os detalhes de sua forma e de sua cor.⁵

Uma intenção comanda todo o texto: transformar os dados figurativos em acontecimentos da matéria pictural, eles mesmos traduzindo estados metamórficos da matéria. Poder-se-ia comodamente traduzir a operação a partir das últimas linhas: a abertura da noz, a aparição da figura no borrão de pincel e a marca de escova limpada. O “materismo”^{*} da descrição dos Goncourt prefigura outra forma de visibilidade da “autonomia” pictural: o trabalho da matéria, da massa colorida, afirmando seu império

^{*} No original, “*matèrisme*”; termo que comumente designa uma corrente pictural europeia (1940-1950), utilizado aqui no sentido de uma atitude estética relativamente à pintura que, no caso, anteciparia o movimento pictórico assim denominado. [N.T.]

no espaço do quadro. Configura no quadro de Chardin todo um futuro do impressionismo, do expressionismo abstrato ou do *action-painting*. Prefigura também todo um futuro de descrições e teorizações: pensamento do informe, à moda de Bataille, da *mímesis* originária, à moda de Merleau-Ponty, ou do diagrama deleuziano, operação de uma mão que anula um visível para produzir outro visível: uma visibilidade “táctil”, a visibilidade do gesto da pintura que substitui a de seu resultado. A natureza-morta doméstica, desse ponto de vista, não tem privilégio. A descrição dos grandes quadros religiosos de Rubens obedece ao mesmo princípio: “Nunca um pincel enrolou e desenrolou mais furiosamente pedaços de carne, enlaçou e desenlaçou cachos de corpos, envolveu gordura e tipos.”⁶

Essa transformação do visível em táctil e do figurativo em figural só se torna possível por um trabalho bem determinado das palavras do escritor. Para começar, é o modo dístico do enunciado, modo da presença manifestada, que, pelo jogo de uma literalização, nos mostra Chardin “despejando” os pratos, isto é, transformando a representação da mesa em um gesto de projeção que torna equivalentes os atos de espalhar a cor e pôr a mesa. Em seguida, o turbilhão de adjetivos e de metáforas que conseguem articular duas operações contraditórias. Transformam as qualidades dos frutos representados em estados substanciais da matéria. O âmbar, o vapor, o orvalho, a madeira ou o musgo de uma matéria viva tomam o lugar de uva, ameixas, avelãs e da mesa de natureza-morta representada. Mas, ao mesmo tempo, eles embaralham sistematicamente a identidade dos objetos e as fronteiras entre os reinos. Assim, a renda do melão, as rugas da laranja ou a caparrosa da maçã emprestam às plantas traços do rosto ou dos trabalhos humanos, enquanto o musgo, o frescor e o orvalho transformam o

elemento sólido em líquido. As duas operações contribuem para um só resultado. Os tropos da linguagem modificam o *status* dos elementos picturais. Transformam as representações de frutas em tropos da matéria.

Essa transformação é bem mais que uma releitura de esteta. Os Goncourt, a uma só vez, registram e configuram uma visibilidade nova do fato pictural, uma visibilidade de tipo estético, na qual a relação de coalescência entre a espessura da matéria pictural e a materialidade do gesto de pintar se impõe no lugar do privilégio representativo da forma que organizava e anulava a matéria. Elaboram um novo regime de visibilidade que torna possível uma outra prática pictural. Para isso, não é preciso que eles apreciem a nova pintura. Com frequência observou-se: os Goncourt elaboram acerca de Chardin, Rubens ou Watteau a visibilidade das telas impressionistas. Mas nenhuma lei de concordância necessária os obriga a acomodar nas telas dos inovadores a máquina de visão assim construída. Para eles, a novidade pictural já está realizada, já se apresenta no presente que tece o entrelaçamento dos seus tropos de linguagem com as marcas de escova e as figuras de Chardin. Quando os inovadores querem fazer equivaler diretamente os jogos físicos da luz e as hachuras da cor, curto-circuitam o trabalho da metáfora. Poder-se-ia dizer, em termos deleuzianos, que eles fazem diagramas que continuam a ser diagramas. Mas se Deleuze nos permite compreender por que Edmond de Goncourt não pôde ver os quadros que ele tornou visíveis, talvez este último nos permita, ao inverso, compreender o que Deleuze, a fim de preservar a ideia da pintura como trabalho da sensação sobre a sensação, tenta não ver: o diagrama pictural só dá a ver se seu trabalho equivaler ao da metáfora, se uma palavra/enunciação construir essa equivalência.

Construir a equivalência é instaurar a solidariedade de uma prática e de uma forma de visibilidade. Mas a solidariedade não é uma contemporaneidade necessária. Ao contrário, ela se afirma por um jogo de deslocamentos temporais que distanciam a presença pictural de toda epifania do presente. Os Goncourt veem o impressionismo já realizado em Chardin. Veem-no porque produziram sua visibilidade por meio de um trabalho de des-figuração. A desfiguração vê a novidade no passado. Mas ela constitui o espaço discursivo que torna a novidade visível, que constrói para ela um olhar no próprio deslocamento das temporalidades. O deslocamento, portanto, é prospectivo e retrospectivo. Ele não vê somente a novidade no passado. Também pode enxergar na obra presente possíveis ainda não realizados da pintura.

Isso é o que nos mostra outro texto crítico, o que Albert Aurier, em 1890, dedicou a *Visão depois do sermão*, de Gauguin (também conhecido como *A luta de Jacó com o Anjo*). Esse texto é o manifesto de uma nova pintura, uma pintura que não mais representa a realidade, mas traduz ideias em símbolos. Todavia, o manifesto não procede por meio de uma argumentação polêmica. Procede – também ele – por uma descrição des-figurativa. Essa descrição utiliza artifícios da narrativa de enigma. Joga com a distância entre o que é visto e o que não é visto para impor um novo *status* ao visível da pintura:

Longe, muito longe, numa fabulosa colina, cujo solo aparece em vermelho rútilo, está a luta bíblica de Jacó com o Anjo.

Enquanto esses dois gigantes de lenda, que o distanciamento transforma em pigmeus, enfrentam seu formidável combate, mulheres olham, interessadas e ingênuas, provavelmente sem compreender muito bem o

que acontece ali, no alto da fabulosa colina púrpura. São camponesas. E, pela envergadura de seus chapéus brancos estendidos como asas de gaivota, pelo colorido típico de seus lenços e pela forma de seus vestidos ou de suas blusas, adivinha-se que são originárias da Bretanha. Têm a atitude respeitosa e as faces boquiabertas das criaturas simples, atentas a extraordinários contos um pouco fantásticos, afirmados por alguma boca incontestável e reverenciada. Diríamos que estão numa igreja, tão silenciosa sua atenção, tão recolhida, tão submissa, tão devota sua postura; diríamos que estão numa igreja e que um vago odor de incenso e de prece volteia entre as asas brancas de seus chapéus, e que uma voz respeitada de velho padre paira sobre suas cabeças... Sim, sem dúvida, numa igreja, em alguma pobre igreja de algum pobre vilarejo bretão... Mas, então, onde estão os pilares mofados e esverdeados? Onde as paredes leitosas com o ínfimo caminho da cruz monolitográfico? Onde a cadeira de pinho? Onde o velho cura pregando [...] E por que lá, muito longe, o surgimento dessa colina fabulosa, cujo solo aparece em rutilante vermelhão? [...]

Ah! É que os pilares mofados e esverdeados e as paredes leitosas e o pequeno caminho da cruz monolitográfico e a cadeira de pinho e o velho cura pregando há vários minutos se aniquilaram, não existem mais para os olhos e para as almas das boas camponesas bretãs! [...] Que inflexão maravilhosamente tocante, que luminosa hipotipose, estranhamente apropriada aos ouvidos simplórios do seu embotado auditório, encontrou esse Bossuet de aldeia que gagueja? Todas as materialidades ambientes se dissiparam em vapor, desapareceram; ele mesmo, o evocador, se apagou, e é agora sua voz, sua pobre, velha e lamentável Voz tartamuda que se tornou visível, imperiosamente visível, e é sua Voz que contem-

plam com atenção ingênua e devota as camponesas de chapéus brancos, e é sua Voz, essa visão fantástica de aldeola, surgida lá longe, muito longe, sua Voz, essa colina fabulosa, cujo solo é da cor do vermelhão, esse país de sonho infantil, onde os dois gigantes bíblicos, transformados em pigmeus pela distância, enfrentam seu duro e formidável combate!⁷

Essa descrição é construída no jogo do enigma e das substituições, reunindo três quadros num só. Há um primeiro quadro: camponesas num prado olham os lutadores ao longe. Mas esse aparecer se denuncia a si próprio como incoerente e convoca um segundo quadro: para estar vestidas assim e ter tais atitudes, as camponesas não estão num prado. Devem estar numa igreja. Encontra-se então evocado o que seria normalmente o quadro dessa igreja: um quadro de gênero, com decoração miserável e personagens grotescos. Mas esse segundo quadro que daria aos corpos recolhidos das camponesas uma determinada moldura – a moldura de uma pintura de costumes realista e regionalista – não é encontrado. O quadro que vemos é justamente sua refutação. Portanto, é preciso que, por meio dessa refutação, vejamos um terceiro quadro, isto é, vejamos o quadro de Gauguin sob novo aspecto. O espetáculo que ele nos apresenta não tem um lugar real. É puramente ideal. As camponesas não veem uma cena realista de pregação e luta. Ela veem – e nós vemos – a Voz do pregador, isto é, a palavra do Verbo que passa por essa voz. Essa voz fala do combate lendário de Jacó com o Anjo, da materialidade terrestre com a idealidade celestial.

Desse modo, a descrição é uma substituição. Ela põe uma cena de palavra no lugar de outra. Suprime a história, à qual correspondia a pintura representativa, e a cena da

palavra, à qual se ajustava a profundidade espacial. E as substitui por outra “palavra viva”, a palavra das Escrituras. O quadro aparece, assim, como o local de uma conversa. O que vemos, diz Aurier, não é uma cena da vida camponesa, é uma pura superfície ideal em que as ideias se expressam por signos, fazendo das formas figurativas as palavras de um alfabeto próprio da pintura. A descrição, com isso, dá lugar a um discurso neoplatônico, que nos mostra no quadro de Gauguin a novidade de uma arte abstrata em que as formas visíveis são apenas os signos da ideia invisível: uma arte em ruptura com a tradição realista e com sua última novidade, o impressionismo. Esvaziando o quadro do gênero que ali deveria estar, Aurier o substitui pela correspondência entre a pureza “ideal” do quadro abstrato e a visão beatificante de um auditório “ingênuo”.^{*} Substitui a relação representativa pela relação expressiva entre a idealidade abstrata da forma e a expressão de um conteúdo de consciência coletiva. Esse espiritualismo da forma pura serve de contraponto ao materismo do gesto pictural, tal como exemplificado pelos Goncourt. Sem dúvida, a oposição percorre todo o século XIX: Rafael e a pureza italiana da forma contra Rembrandt/Rubens e a epifania holandesa da matéria sensível. Contudo, ela não consiste só em repetir a velha querela do desenho e da cor. A própria querela é envolvida na elaboração de uma nova visibilidade da pintura. Ideísmo e materismo contribuem igualmente para formar a visibilidade de uma pintura “abstrata” – não necessariamente uma pintura sem figuração, mas uma pintura que oscila entre a pura atualização das metamorfoses da matéria e a tradução, em linhas e em cores, da pura força da “necessidade interior”.

^{*} No original, “naïf”. [N.T.]

Certamente poderíamos objetar à demonstração de Aurier que o que vemos na tela não são signos, mas formas figurativas bastante identificáveis. Os rostos e as poses das camponesas estão esquematizados. Mas esse esquematismo as aproxima menos da Ideia platônica que das figuras publicitárias que ainda hoje ornamentam as bolachas de Pont-Aven.* A cena do combate se situa a uma distância indefinida, mas a relação da visão como o semicírculo das camponesas continua ordenado segundo uma lógica representativa coerente. Os espaços enclausurados do quadro permanecem religados uns aos outros por uma lógica visual coerente com a lógica narrativa. Para afirmar a ruptura radical entre a antiga pintura “materialista” e uma nova pintura ideal, Aurier precisa exceder sensivelmente o que vemos na tela. Precisa liberar pelo pensamento as faixas de cor ainda coordenadas segundo uma lógica narrativa e transformar em esquemas abstratos as figuras esquematizadas. No espaço de visibilidade que seu texto constrói, o quadro de Gauguin já é um quadro como os que Kandinsky pintará e que justificará: uma superfície em que linhas e cores se tornaram sinais expressivos obedecendo à coerção única da “necessidade interior”.

A objeção consistiria puramente em verificar o seguinte: a própria “necessidade interior” da tela abstrata constrói-se apenas no dispositivo em que palavras vêm trabalhar a superfície pintada para construir para ela outro plano de inteligibilidade. Isso corresponde a dizer que a superfície plana do

* Alusão às ilustrações nas latas decoradas das tradicionais e refinadas bolachas amanteigadas (*galettes*) de Pont-Aven, na Bretanha. A cidade ficou famosa não só por abrigar a fábrica de biscoitos Traou Mad, fundada em 1920, mas sobretudo por ter acolhido pintores, no fim do século XIX, em especial Paul Gauguin e seus amigos, reunidos na chamada Escola de Pont-Aven. Ver a esse respeito o capítulo 4. [N.T.]

quadro é algo completamente diferente da evidência enfim conquistada da lei de um meio (*medium*). É uma superfície de dissociação e de desfiguração. O texto de Aurier instala de antemão um próprio da pintura, uma pintura “abstrata”. Mas, dessa forma, ele elimina por antecendência qualquer identificação desse “próprio” com a lei de uma superfície ou de um material. O adeus dado à lógica representativa não significa a mera afirmação da materialidade sensível do quadro, recusando toda subordinação ao discurso. É um novo modo da correspondência, do “como” que ligava a pintura à poesia, as figuras plásticas à ordem do discurso. As palavras não mais prescrevem, como história ou como doutrina, o que devem ser as imagens. As imagens são feitas para transformar as figuras do quadro, para construir essa superfície de conversão, essa superfície das formas-signos que é o verdadeiro meio (*medium*) da pintura – um meio (*medium*) que não se identifica à propriedade de nenhum suporte, de nenhum material. As formas-signos que o texto de Aurier faz ver na superfície do quadro de Gauguin se prestam a ser refiguradas de diversas maneiras, na pura planaridade da abstrata “linguagem das formas”, mas também em todas as combinações do visual e do linguajeiro que representarão as colagens cubistas ou dadaístas, os desvios da *pop art*, as descolagens dos novos realistas ou os escritos nus da arte conceitual. O plano ideal do quadro é um teatro da desfiguração, um espaço de conversão onde a relação entre as palavras e as formas visuais antecipa as desfigurações visuais ainda por vir.

Falei de teatro. Não é uma “simples metáfora”. A disposição em semicírculo das camponesas, de costas para os espectadores e absorvidas pelo espetáculo ao longe, evidentemente nos lembra as engenhosas análises de Michel Fried, inventando uma modernidade pictural concebida como antiteatro, como inversão do movimento dos atores na direção

do público. O paradoxo é que esse antiteatro provém ele mesmo, de forma direta, do teatro, mais precisamente dessa teoria naturalista da “quarta parede” inventada por um contemporâneo de Gauguin e Aurier: a teoria da ação teatral que se fingiria invisível, que faria como se não fosse vista por nenhum público, como se fosse a vida na pura similitude a si mesma. Mas que necessidade teria de falar a vida em sua pura similitude, a vida não “vista”, não constituída como espetáculo? O sonho “formalista” de uma pintura que dá as costas para o espectador a fim de se fechar em si mesma, de aderir a uma superfície que lhe é própria, poderia ser apenas a outra face do mesmo sonho identitário. Seria preciso uma pintura pura, bem separada do “espetáculo”. Mas o teatro não é em primeiro lugar o “espetáculo”, não é esse lugar “interativo”, esse lugar que convida o público a terminar a obra, denunciado por Fried. O teatro é antes de mais nada o espaço de visibilidade da palavra, o espaço das traduções problemáticas do que se diz no que se vê. Portanto, é o local de manifestação da impureza da arte, o “meio” (“*médium*”) que mostra com clareza que não há o próprio da arte, de nenhuma arte, que as formas sempre se fazem acompanhar pelas palavras que as instalam na visibilidade. A disposição “teatral” das camponesas de Gauguin só instaura a “planaridade” do quadro ao preço de fazer dessa superfície uma interface que desloca as figuras no texto e o texto nas figuras. A superfície não existe sem as palavras, sem as “interpretações” que a tornam pictórica. De certo modo, essa já era a lição de Hegel e o sentido do “fim da arte”. Quando a superfície não se duplica mais, quando se torna apenas o lugar de projeção dos pigmentos, ensinava Hegel, não há mais arte. Hoje, é comum interpretar essa tese num sentido niilista. Hegel, antecipando-se, teria remetido a arte pela arte ao destino do “qualquer coisa”, ou mostrado que, doravante,

no lugar de obras há “apenas interpretações”. A tese me parece determinar outra leitura. É bem verdade que Hegel, no que lhe diz respeito, virou a página da arte, colocou-a na sua página, a do livro que diz no passado o modo da sua presença. Isso não quer dizer que ele tenha virado a página de antemão para nós. Porém, advertiu-nos do seguinte: o presente da arte está sempre no passado e no futuro. Sua presença está sempre em dois lugares a um só tempo. Em suma, nos diz que a arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração. O que ele desencoraja de antemão não é a arte, é o sonho de sua pureza. Ou seja, a modernidade que pretende dar a cada arte sua autonomia, e à pintura, sua superfície própria. Efetivamente, parece haver aí algo com que alimentar alguns ressentimentos contra os filósofos que “falam demais”.

Notas

- ¹ Clement Greenberg, “La Peinture moderniste”, in Charles Harrison e Paul Wood (org.), *Art en Théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 833.
- ² Denis Diderot, *Le Salon de 1769*, em *Oeuvres complètes*, op. cit., v. VIII, p. 449.
- ³ Cf. G. F. W. Hegel, *Cours d'esthétique* (trad. J. P. Lefèbvre e V. von Schenk), Paris, Aubier, 1996, v. I, p. 226-227, v. II, p. 212-216, e v. III, p. 116-119 (edição brasileira: *Cursos de estética*, São Paulo, Edusp, 2001).
- ⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, v. I, p. 835 (edição brasileira: *À sombra das raparigas em flor*, trad. Mario Quintana, 3. ed., São Paulo, Globo, 2006).
- ⁵ Edmond e Jules de Goncourt, in J. P. Bouillon (org. e apres.), *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Herman, 1967, p. 82-84.
- ⁶ Ibid., p. 59.
- ⁷ G. Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture*, Paris, L'Échoppe, 1991, p. 15-16.

4. A superfície do design

Falarei aqui do design não como historiador da arte ou filósofo da técnica. Não sou nem um nem outro. O que me interessa é o modo como, traçando linhas, dispondo palavras ou repartindo superfícies, desenham-se também partilhas do espaço comum. A maneira como, reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas. Atravessam as categorias de uma história autônoma da técnica, da arte ou da política. Será deste ponto de vista que abordarei a questão: como a prática e a ideia do design, o modo como se desenvolvem no início do século XX, redefinem o lugar das atividades da arte no conjunto de práticas que configuram o mundo sensível compartilhado – a prática dos criadores de mercadorias, dos que as dispõem nas vitrines ou colocam suas imagens em catálogos, dos construtores de prédios ou de cartazes, que edificam o “mobiliário urbano”; mas também dos políticos que propõem novas formas de comunidade em torno de certas instituições, práticas ou equipamentos exemplares, por exemplo, *a eletricidade e os soviets*. Esta é a perspectiva que orientará meu questionamento. Quanto ao método, será o das adivinhas para crianças, em que se pergunta qual a semelhança e qual a diferença entre duas coisas.

No caso, a questão poderia ser enunciada assim: qual a semelhança entre Stéphane Mallarmé, poeta francês que escreveu em 1897 “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, e Peter Behrens, arquiteto, engenheiro, designer alemão que, dez anos mais tarde, desenhava os produtos, as publicidades e mesmo o prédio da companhia de eletricidade AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*)? É uma questão aparentemente idiota. Stéphane Mallarmé é conhecido como autor de poemas cada vez mais raros, cada vez mais breves e quintessenciados, à medida que elabora sua arte poética. Esta, em geral, é resumida pela oposição entre dois estados da língua: um estado bruto, que serve para comunicação, descrição, ensino, ou seja, para o uso da palavra análogo à circulação das mercadorias e do numerário; e um estado essencial, que “transpõe um fato de natureza em seu quase desaparecimento vibratório” para fazer aparecer a “noção pura”.

Qual a relação entre um poeta assim definido e Peter Behrens, engenheiro a serviço de uma grande marca produtora de lâmpadas, chaleiras e aparelhos de aquecimento? Ao contrário do poeta, Behrens se desincumbe da produção em série de equipamentos utilitários. Também é partidário de uma visão unificada e funcionalista. Pretende submeter tudo a um só princípio de unidade, desde a construção das oficinas até o logograma e a publicidade da marca. Deseja levar os objetos produzidos a um determinado número de formas “típicas”. O que ele chama de “dar estilo” à produção de sua empresa supõe que o mesmo princípio seja aplicado aos objetos e aos ícones que os apresentam ao público: despir os objetos e suas imagens de toda formosura decorativa, de tudo que responde às rotinas dos consumidores ou dos comerciantes e a seus sonhos um pouco tolos de luxo e voluptuosidade. Ele quer levar objetos e ícones a

formas essenciais, motivos geométricos, curvas simplificadas. Segundo esse princípio, pretende que o desenho dos objetos esteja o mais perto possível de sua função, e o desenho dos ícones que os representam, o mais perto possível da informação que devem dar sobre eles.

O que há de comum, portanto, entre o príncipe dos estetas simbolistas e o engenheiro da grande produção utilitária? Há duas coisas essenciais. Em primeiro lugar, uma denominação comum que serve para conceituar o que ambos fazem. Peter Behrens opõe suas formas simplificadas e funcionais às formas rebuscadas e às tipologias góticas privilegiadas na Alemanha da sua época. Chama essas formas simplificadas de “tipos”. O termo parece bem distante do poema simbolista. Evoca, *a priori*, a uniformização dos produtos, como se o artista engenheiro antecipasse a cadeia de produção. O culto da *linha* pura e funcional, de fato, une três sentidos da palavra. Retoma o velho privilégio clássico do desenho em relação à cor, mas transformando-lhe o sentido. Na verdade, põe esse culto “clássico” da linha a serviço de outra *linha*, a linha de produtos distribuídos pela unidade da marca AEG, para a qual ele trabalha. Produz assim um deslocamento dos grandes cânones clássicos. O princípio de unidade na diversidade torna-se o da imagem de marca que se distribui pelo conjunto dos produtos dessa marca. Enfim, essa linha, que é ao mesmo tempo o desenho gráfico e a linha de produtos postos à disposição do público, em última instância, remete os dois significados a uma terceira linha, a saber, essa cadeia automatizada que em bom inglês se chama *assembly line* (linha de montagem).

E, no entanto, Peter Behrens tem algo em comum com Stéphane Mallarmé: a palavra – mas também a ideia de – “tipo”. Pois Mallarmé também propõe “tipos”. O objeto da sua poética não é a montagem (*assemblage*) das palavras

preciosas e de pérolas raras, é o traçado de um desenho. Todo poema, para ele, é um traçado que abstrai um esquema fundamental dos espetáculos da natureza ou dos acessórios da vida e os transforma, desse modo, em algumas formas essenciais. Não são mais espetáculos que vemos, nem histórias que contamos, mas acontecimentos-mundo, esquemas de mundo. Em Mallarmé, todo poema assume uma forma analógica típica: o leque que se abre e se fecha, a espuma que se frange, a cabeleira que se espraia, a fumaça que se dissipa. São sempre esquemas de aparecimento e desaparecimento, de presença e ausência, de dobramento e desdobramento. Pois bem, esses esquemas, essas formas abreviadas ou simplificadas, ele também os denomina “tipos”. E vai buscar seu princípio do lado da poesia gráfica: uma poesia idêntica a uma escrita do movimento no espaço, cujo modelo lhe é dado pela coreografia, por determinada ideia de balé. Este, para ele, é uma forma de teatro em que não se produzem mais personagens psicológicos, mas tipos gráficos. Com a história e o personagem, desaparece esse jogo da semelhança em que espectadores se reúnem para desfrutar do espetáculo de sua própria imagem embelezada no palco. A isso Mallarmé opõe a dança concebida como uma escrita de tipos, uma escrita de gestos, mais essencial que qualquer escrita traçada por uma pena.

A definição dada por ele pode nos permitir identificar a relação entre o propósito do poeta e o do engenheiro.

O julgamento ou o axioma a afirmar, no que concerne ao balé. A saber, que a dançarina *não é uma mulher que dança*, por esses motivos justapostos, de que ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor etc., e de que ela *não dança*, sugerindo, pelo prodígio de atalhos ou elãs, com uma escrita corporal, o que

demandaria parágrafos de prosa tanto dialogada quanto descritiva para se expressar na redação: poema livre de todo aparelho de escriba.¹

Esse poema livre de todo aparelho de escriba pode ser aproximado dos produtos da indústria e dos símbolos desses produtos, abstratos, separados do consumo das semelhanças e das formosuras – o consumo “estético” que em geral complementa a circulação de mercadorias, palavras e numerário. A isso o poeta, como o engenheiro, deseja opor uma linguagem da forma simplificada, uma linguagem gráfica.

Se é preciso substituir esses tipos pelo decoro dos objetos ou das histórias, é porque as formas do poema, como as dos objetos, são também formas da vida. É o segundo aspecto que aproxima o poeta do “quase nada” do engenheiro artista que fabrica em série. Tanto para um como para o outro, os tipos traçam a figura de uma determinada comunidade sensível. O trabalho de designer de Behrens aplica os princípios do Werkbund, que mandam restaurar “o estilo” contra a multiplicação de *estilos* ligada à anarquia capitalista e mercantil.² O Werkbund aspira à adequação de forma e conteúdo. Quer que a forma do objeto seja adequada a seu corpo e à função que ele deve cumprir. Quer que as formas de existência de uma sociedade traduzam o princípio interior que a faz existir. Essa adequação da forma dos objetos à sua função, e de seus ícones à sua natureza, está no cerne da ideia de “tipo”. Os tipos são os princípios formadores de uma nova vida em comum na qual as formas materiais da vida seriam animadas por um princípio espiritual comum. No tipo, a forma industrial e a forma artística vêm se conjugar. A forma dos objetos é assim um princípio formador das formas da vida.

Ora, os tipos mallarmeanos implicam preocupações similares. Cita-se muito o texto sobre Villiers de l'Isle Adam, em que Mallarmé fala do “gesto insensato de escrever”.³ É costume lançar mão dele para ilustrar o tema do poeta noturno do silêncio e do impossível. Mas é preciso ler a frase em seu contexto. Em que consiste esse “gesto insensato de escrever”? Mallarmé responde: “Tudo recriar com reminiscências para atestar que se está exatamente onde se deve estar.” “Tudo recriar com reminiscências” é o princípio do poema quintessenciado, mas também o princípio do grafismo e do esquema publicitário. O trabalho poético, para Mallarmé, é um trabalho de simplificação. Como os engenheiros, ele sonha com um alfabeto de formas essenciais, extraídas das formas comuns da natureza e do mundo social. Essas reminiscências, essas criações de formas abreviadas, respondem à exigência de constituir uma estadia em que o homem se sinta em casa. Uma preocupação que entra em ressonância com aquela unidade da forma e do conteúdo de uma existência, buscada pelo conceito de estilo em Behrens. O mundo de Mallarmé é um mundo de artefatos que representam esses tipos, essas formas essenciais. Um mundo de artefatos que deve consagrar a estadia humana, atestar que se está bem onde se está. Pois, na época em que Mallarmé escrevia, essa certeza estava em questão. Com as antigas pompas da religião e da monarquia, perdem-se também as formas tradicionais de simbolização de uma grandeza comum. E o problema consiste em substituí-las para dar à comunidade seu “selo”.

Um texto famoso de Mallarmé fala de substituir a “sombra de outrora” – isto é, a religião e em particular o cristianismo – por uma “magnificência qualquer”: uma grandeza humana que seria constituída por qualquer coisa, por uma reunião de objetos, de elementos tomados ao acaso para

lhes dar uma forma essencial, a forma de um tipo. Os tipos de Mallarmé são substitutos dos sacramentos da religião, com a pequena diferença de que não propiciam o consumo da carne e do sangue de nenhum salvador. Ao sacrifício eucarístico se opõe o puro gesto da elevação, a consagração do artifício humano e da quimera humana como tais.

Portanto, entre Mallarmé e Behrens, entre o poeta puro e o engenheiro funcionalista, há esta ligação singular: a mesma ideia das formas simplificadas e a mesma função atribuída a essas formas – definir uma nova textura da vida comum. Sem dúvida, são preocupações partilhadas que se expressam por vias muito diversas. O engenheiro designer pretende retornar para aquém da diferença entre arte e produção, entre utilidade e cultura, em direção à identidade de uma forma primordial. Busca esse alfabeto dos tipos no traçado geométrico e no ato produtivo, no primado da produção sobre o consumo e sobre a troca. Mallarmé, por sua vez, duplica o mundo natural e o mundo social com um universo de artefatos específicos que podem ser os fogos de artifício de 14 de julho, os traçados evanescentes do poema ou os bibelôs dos quais se cerca a vida privada. Provavelmente o engenheiro designer situaria esse projeto mallarmeano ao lado da iconografia simbolista, do *Jugendstil*, em que enxerga a mera decoração do mundo mercantil, mas com o qual compartilha a preocupação com a estilização da vida pela estilização do seu mobiliário.

Uma figura intermediária poderia nos ajudar a pensar essa proximidade na distância ou essa distância na proximidade entre o poeta Mallarmé e o engenheiro Behrens, uma figura que se mantém na fronteira do poema coreográfico e da imagem publicitária. Dentre os espetáculos coreográficos em que Mallarmé vai buscar o novo modelo do poema, ele retém aquele oferecido por Loïe Fuller. Hoje, Loïe Fuller

é uma personagem mais ou menos esquecida. Na virada do século XIX para o XX, porém, representou um papel emblemático na elaboração de um novo paradigma da arte. Sua dança, de fato, tem uma natureza muito específica. Loïe Fuller não traça figuras com os pés. Ela fica estática. Dança com seu vestido, desdobrando-o e redobrando-o, se faz fonte, flama, borboleta. Jogos de projetores incandescem essas dobras e seus desdobramentos, transformam-nos em fogos de artifício e fazem de Loïe Fuller uma estátua luminosa, unindo dança, escultura e arte da luz numa obra do tipo hipermidiático. Assim, ela é um emblema gráfico exemplar da era da eletricidade. Mas seu ícone não para por aí. Na época, Loïe Fuller foi indefinidamente reproduzida de todas as formas. Aparece como a mulher-borboleta exemplar do estilo da Secessão de Viena, nos desenhos a bico de pena de Koloman Moser. Se transmuta em vaso ou abajur antropomórfico nas produções da *art déco*. Torna-se também ícone publicitário, e é a esse título que a encontramos nos cartazes da marca Odol, seguindo um princípio simples: as letras Odol são projetadas nas pregas do vestido a exemplo das projeções luminosas no palco.

É evidente que não tomo esse exemplo ao acaso. A figura nos permite pensar a proximidade e a distância entre os tipos do poeta e os do engenheiro. Odol, marca alemã de um produto para gargarejo, na época era uma firma de ponta, como a AEG, pelas pesquisas em matéria de grafismo publicitário e pela elaboração da imagem de sua marca. Por isso oferece um paralelo interessante com os princípios do design *à la* Behrens. Por um lado, o design de Odol se aproxima desses princípios: a garrafa tem um desenho simples e funcional, intangível durante décadas. Mas, por outro lado, contrapõe-se a eles: nos cartazes, a garrafa é muitas vezes associada a paisagens românticas.

Um cartaz apresenta no frasco uma paisagem de Böcklin.* Em outro, as letras “Odol” desenhavam um anfiteatro grego numa paisagem que evoca as ruínas de Delfos. À unidade funcionalista da mensagem e da forma contrapõem-se essas formas de sensibilização extrínsecas que associam o utilitário líquido para gargarejo a cenários de sonho. Mas talvez haja um terceiro nível em que os antagonistas se encontram. Pois as formas “extrínsecas”, em certo sentido, não são exatamente exteriores. O grafista de Odol lança mão do caráter quase geométrico das letras da marca para tratá-las como elementos plásticos. Elas tomam a forma de elementos plásticos que passeiam no espaço, se dividem na paisagem grega e desenhavam as ruínas do anfiteatro. Essa transformação do significante gráfico em volume plástico antecipa certos usos da pintura, e Magritte pode muito bem ter-se inspirado no anfiteatro de Odol para sua *A arte da conversa*, em que, de modo semelhante, uma arquitetura de ruínas é construída com letras.

Essa equivalência entre gráfico e plástico talvez sirva de traço de união entre os tipos do poeta e os do engenheiro. Ela torna visível a ideia que persegue os dois, a de uma superfície sensível comum em que os signos, as formas e os atos se igualam. Nos cartazes de Odol, os sinais alfabéticos são ludicamente transformados em objetos tridimensionais submetidos a um princípio de ilusão perspectivista. Mas a tridimensionalização dos signos produz justamente uma inversão do ilusionismo pictural: o mundo das formas e o mundo dos objetos são absorvidos pela mesma superfície plana que é a superfície dos signos alfabéticos. Mas a superfície de equivalência das palavras e das formas propõe

* Arnold Böcklin (1827-1901), pintor simbolista suíço. [N.T.]

algo completamente distinto de um jogo formal: uma equivalência entre as formas da arte e as formas do material da vida. Essa equivalência ideal se encontra literalizada nessas letras que também são formas. Ela unifica a arte, o objeto e a imagem para além daquilo que opõe os ornamentos do poema ou do grafismo simbolista, governados pela ideia de “mistério”, ao rigor geométrico e funcional do design do engenheiro.

Talvez tenhamos aí a solução de um problema frequentemente apresentado. Os comentadores que estudam o nascimento do design e sua relação com a indústria e a publicidade se interrogam sobre a ambivalência de suas formas e a duplicação da personalidade de seus inventores. Assim, um homem como Behrens aparece primeiro no papel funcional de conselheiro artístico da companhia de eletricidade, cuja arte consiste em desenhar objetos que se vendem bem e fazer catálogos e cartazes que estimulam a venda. Além disso, se torna o pioneiro da uniformização e da racionalização do trabalho. Mas, ao mesmo tempo, ele situa toda sua atividade sob o signo de uma missão espiritual: conferir à sociedade, por meio da forma racional do processo de trabalho, dos produtos fabricados e do design, sua unidade espiritual. A simplicidade do produto, seu estilo adequado à função, é bem mais que uma “imagem de marca”, é a marca de uma unidade espiritual que deve unificar a comunidade. Behrens muitas vezes se referia aos escritores e teóricos ingleses do século XIX ligados ao movimento Arts and Crafts. O movimento desejava conciliar arte e indústria por intermédio das artes aplicadas e da revalorização do artesanato. Para explicar seu trabalho de engenheiro racionalizador, Behrens invocava as grandes figuras dessa corrente, Ruskin e William Morris. Mas não foram eles que elaboraram, em pleno século XIX, um devaneio de aparên-

cia neogótica, opondo ao mundo da indústria, à feiura dos produtos e à servidão dos trabalhadores uma visão passeísta de artesãos associados em guildas, fazendo a bela obra, confeccionando com alegria e devoção de artistas objetos que se tornam ao mesmo tempo cenário artístico da vida modesta e meios para sua educação?

Nós nos indagamos, então, como essa ideologia passeísta, neogótica e espiritualista pôde alimentar em William Morris uma ideia de socialismo e um engajamento socialista que não é simples entusiasmo de esteta, mas uma prática militante presente no campo das lutas sociais? Como pôde essa ideia, passando da Inglaterra à Alemanha, tornar-se a ideologia modernista-funcionalista do Werkbund e da Bauhaus, e, no caso de Behrens, se transformar na ideologia de uma engenharia funcional, posta a serviço dos objetivos de um cartel industrial?

A primeira resposta consiste em dizer que uma ideologia é a cobertura cômoda de outra ideologia. Os devaneios do artista reconciliado com a bela obra e a fé coletiva de outrora seriam a mistificação espiritualista apropriada para esconder uma realidade totalmente contrária: uma submissão aos princípios da racionalidade capitalista. Quando Peter Behrens se tornou conselheiro artístico da AEG e recorreu aos princípios de Ruskin para desenhar os logotipos e a publicidade da empresa, o idílio neogótico confessaria então sua verdade prosaica: a cadeia de produção.

Essa é uma maneira de explicar as coisas, contudo, não é a mais interessante. Em vez de opor realidade e ilusão, mistificação e sua verdade, mais vale buscar o elemento comum ao “devaneio neogótico” e ao princípio modernista/produtivista. O elemento comum é a ideia da reconfiguração de um mundo sensível comum a partir de um trabalho exercido sobre seus elementos de base, isto é, sobre

a forma dos objetos da vida cotidiana. Essa ideia comum pode se traduzir em retorno ao artesanato e em socialismo, em estética simbolista e em funcionalismo industrial. Neogoticismo e funcionalismo, simbolismo e industrialismo têm o mesmo adversário. Todos denunciam a relação instituída entre a produção desalmada do mundo mercantil e a alma caótica introduzida nos objetos por seu embelezamento pseudoartístico.

Na verdade, é preciso lembrar que os neogóticos do Arts and Crafts foram os primeiros a enunciar certos princípios depois retomados pela Bauhaus: uma poltrona é bela, em primeiro lugar, se ela responder à sua função, e, por conseguinte, se sua forma for simplificada e purificada e forem suprimidos os tecidos de estofado com folhagens, criancinhas e animais que compunham a decoração “estética” da vida pequeno-burguesa na Inglaterra. Algo disso pode ser encontrado na ideia comum de símbolo: o símbolo no sentido estrito – e mesmo publicitário –, à moda de Behrens, e o símbolo à moda de Mallarmé ou de Ruskin.

Um símbolo, em primeiro lugar, é um sinal de abreviação. Pode-se carregá-lo de espiritualidade e dar-lhe uma alma; pode-se também, ao contrário, resumi-lo à sua função de forma simplificadora. Mas as duas possibilidades têm um núcleo conceitual comum que autoriza todos os deslocamentos. Referia-me a isso a propósito do texto de Albert Aurier que faz de *A visão depois do sermão*, de Gauguin, um manifesto do simbolismo na pintura. As componentes místicas iconizadas em formas abreviadas, das quais ele faz símbolos neoplatônicos, são também essas bretãs de chapéu branco e lenço no pescoço que, há quase um século, figuram como ícones publicitários nas latas de biscoitos de Pont-Aven. Uma só ideia de símbolo abreviador, a mesma ideia de tipo, une a forma ideal e o ícone publicitário.

Há, portanto, um núcleo conceitual comum que permite os deslocamentos entre o arabesco simbolista e a simbolização publicitária funcional. Poetas ou pintores, simbolistas ou designers industriais, todos fazem do símbolo o elemento abstrato comum à coisa, à forma e à ideia. A mesma ideia de uma escrita sinalética das formas envolve múltiplas práticas e interpretações. Entre os anos 1900 e 1914, os grafistas da Secessão de Viena passaram das curvas de flores venenosas para construções geométricas rígidas, como se uma só ideia do símbolo abreviador informasse as duas práticas. São também os mesmos princípios e os mesmos pensadores da forma artística que permitem teorizar a abstração pictural e o design funcional. Mestres como Aloïs Riegl – com a teoria do ornamento orgânico – e Wilhelm Wörringer – com a teoria da linha abstrata –, por uma série de mal-entendidos, foram os afiançadores teóricos do devir abstrato da pintura: uma arte que só exprime a vontade – a ideia – do artista por meio dos símbolos que são os signos tradutores de uma necessidade interior.* Mas seus textos também serviram de base para a elaboração de uma linguagem abreviada do design, na qual não se tratava de constituir um alfabeto plástico dos signos puros, mas, ao contrário, um alfabeto motivado das formas dos objetos usuais.

Essa comunidade de princípio de signo e forma, forma da arte e forma do objeto habitual, concretizada pelo grafismo dos anos 1900, pode nos levar à reavaliação dos pa-

* Optamos por traduzir *signe* por “signo”, mesmo quando em português falaríamos “sinal” – como na expressão “sinal gráfico” –, para deixar transparecer que se trata, no pensamento do autor, de uma única reflexão sobre aquilo que a sinonímia em português tende a separar: a palavra comum “sinal” e o conceito linguístico “signo” (que em francês se designa pela mesma palavra, *signe*). [N.T.]

radigmas dominantes da autonomia modernista da arte, e da relação entre formas da arte e formas da vida. Sabe-se como a ideia de superfície plana foi associada, depois de Clement Greenberg, à de modernidade artística como conquista, pela arte, de seu meio (*medium*) próprio, rompendo com sua submissão a fins externos e à obrigação mimética. Cada arte deveria explorar seus meios (*moyens*), seu veículo (*médium*) e seu material próprios. Assim, o paradigma da superfície plana serviu para estabelecer uma história ideal da modernidade: a pintura renunciaria à ilusão da terceira dimensão, ligada à obrigação mimética, para constituir o plano bidimensional da tela como seu espaço próprio. O plano pictural assim concebido exemplificaria a autonomia moderna da arte. A infelicidade para tal visão das coisas está no fato de que essa modernidade artística ideal não para de ser sabotada por perturbadores diabólicos. Malevitch e Kandinsky mal haviam formulado seu princípio, e logo apareceu uma legião de dadaístas e futuristas transformando a pureza do plano pictural em seu oposto: a superfície da mistura de palavras e formas, de formas da arte e coisas do mundo. Costuma-se atribuir à pressão das linguagens publicitárias e propagandistas essa perversão que vemos se reproduzir nos anos 1960, quando a *pop art* veio derrubar a realza da pintura bidimensional, reconquistada pela abstração lírica, e dar início a uma nova e durável confusão das formas da arte com a manipulação de objetos usuais e a circulação das mensagens do comércio.

Talvez pudéssemos sair desses roteiros de perversão diabólica compreendendo que o paraíso perdido, na realidade, nunca existiu. Planaridade pictural jamais foi sinônimo de autonomia da arte. A superfície plana sempre foi uma superfície de comunicação em que palavras e imagens deslizam umas sobre as outras. E a revolução

antimimética nunca significou o abandono da semelhança. A *mimesis* não era o princípio da semelhança, mas o de determinada codificação e distribuição das semelhanças. Assim, a terceira dimensão pictural tinha como princípio menos a vontade de reproduzir a terceira dimensão “tal e qual” que o esforço da pintura para ser “como a poesia”, para se apresentar como o teatro de uma história e imitar o poder da palavra retórica e dramática. A ordem mimética era fundada na separação e na correspondência das artes. Pintura e poesia imitavam-se e mantinham-se a distância uma da outra. O princípio da revolução estética antimimética, portanto, não é “cada um na sua”. A poesia não imita mais a pintura, a pintura não imita mais a poesia. Isso não quer dizer: as palavras de um lado, as formas de outro. Significa exatamente o oposto: a abolição do princípio que repartia o lugar e os meios de cada uma, separando a arte das palavras e a das formas, as artes do tempo e as do espaço; ou seja, a constituição de uma superfície comum no lugar dos domínios de imitação separados.

Entenda-se superfície de dois modos. Primeiro, no sentido literal. A comunidade entre o poeta simbolista e o designer industrial tornou-se possível pelas misturas de letras e formas operadas pela renovação romântica da tipografia, as novas técnicas de gravura ou o desenvolvimento da arte dos cartazes. Mas essa superfície de comunicação entre as artes é tão ideal quanto material. Por isso a bailarina muda decerto evolui na terceira dimensão e pode fornecer a Mallarmé o paradigma de uma idealidade gráfica que assegura a troca entre a disposição das palavras e o traçado das formas, entre o fato de falar e o de desenhar um espaço. Resultará disso, em especial, a disposição tipográfica/coreográfica do “Lance de dados”, o manifesto de uma poesia que se tornou arte do espaço.

A mesma coisa se observa na pintura. Não há uma pureza autônoma que teria sido conquistada entre Maurice Denis e Kandinsky, para tão logo se perder pelas misturas – simultaneístas, dadaístas ou futuristas – das palavras e das formas, inspiradas pelo frenesi publicitário ou pela estética industrialista. A pintura “pura” e a pintura “impura” repousam sobre os mesmos princípios. Antes mencionei a referência dos promotores do design aos mesmos autores – Riegl ou Worringer – que legitimam a pureza abstrata da pintura. Com maior generalidade, diremos que uma mesma ideia da superfície funda a pintura que dispõe na tela “abstrata” os signos expressivos da “necessidade interior” e a pintura que nela mistura formas puras, trechos de jornais e bilhetes de metrô ou peças de relojoaria. A pintura pura e a pintura “desviada” são duas configurações de uma mesma superfície feita de deslizamentos e de misturas.

Isso quer dizer também que não há uma arte autônoma e uma arte heterônoma. Aqui, mais uma vez, certa ideia da modernidade se converte em roteiro de perversão diabólica: a autonomia adquirida contra a obrigação mimética teria sido desviada pelo ativismo revolucionário, colocando a arte a serviço da política. É melhor economizar a hipótese dessa pureza perdida. A superfície comum em que as formas da pintura ao mesmo tempo se autonomizam e se misturam com as palavras e as coisas também é uma superfície comum à arte e à não arte. A ruptura estética moderna, antimimética, não é a ruptura com uma arte subjugada pela semelhança. É a ruptura com um regime da arte em que as imitações eram ao mesmo tempo autônomas e heterônomas: autônomas à medida que constituíam uma esfera de produções verbais ou plásticas não submetidas aos critérios de utilidade ou de verdade que funcionavam em outras instâncias; heterônomas porque imitavam em sua

ordem própria – sobretudo pela separação e a hierarquia dos gêneros – a repartição social dos lugares e das dignidades. A revolução estética moderna efetuou uma ruptura em relação a esse duplo princípio: ela consiste na abolição do paralelismo que alinhava as hierarquias das artes com as hierarquias sociais, a afirmação de que não há temas nobres ou baixos, tudo é tema da arte. Mas ela consiste também na abolição do princípio que separava as práticas da imitação das formas e dos objetos da vida comum.

A superfície do grafismo, portanto, designa três coisas: em primeiro lugar, o plano de igualdade em que qualquer coisa se presta à arte; em segundo, a superfície de conversão em que palavras, formas e coisas intercambiam seus papéis; em terceiro lugar, a superfície de equivalência em que a escrita simbólica das formas se presta às manifestações da arte pura como também às esquematizações da arte utilitária. Tal ambivalência não marca uma captura do artístico pelo político. As “formas abreviadas” são, em seu princípio mesmo, um recorte estético e político do mundo comum: desenhavam a figura de um mundo sem hierarquia em que as funções deslizam umas sobre as outras. O mais belo exemplo disso talvez sejam os cartazes desenhados por Rodtchenko para a companhia aérea Dobrolet. As formas estilizadas do avião e das letras da marca unem-se em formas geométricas homogêneas. Mas essa homogeneidade gráfica é também a homogeneidade entre as formas que servem para construir quadros suprematistas e as que se prestam a simbolizar ao mesmo tempo o elã dos aviões Drobolet e o dinamismo de uma nova sociedade. O mesmo artista faz quadros abstratos e cartazes utilitários, e, num e no outro caso, trabalha igualmente na construção de novas formas de vida. Também é o mesmo artista que utiliza o princípio de homogeneização pelo plano tanto para

as colagens que ilustram os textos de Maiakovski quanto para as fotografias com perspectiva fora do eixo do desfile de atletas numa manifestação. Em todos esses casos, caminham juntas a pureza da arte e a associação de suas formas com as formas da vida. Trata-se da resposta visual à questão teórica que formulei no início. Nela, o poeta simbolista e o engenheiro funcionalista verificam numa mesma superfície a comunidade de seu princípio.

Notas

- ¹ S. Mallarmé, "Ballets", "Crayonné au théâtre", em *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1945, p. 304. [N.T.]
- ² Os fundamentos do pensamento do *Werkbund* e do próprio Behrens são analisados no livro de Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale, Yale University Press, 1996.
- ³ Stéphane Mallarmé, *Villiers de L'Isle-Adam (conférence)*, op. cit., p. 481. [N.T.]

5. Se o irrepresentável existe

O problema representado pelo título evidentemente não requer uma resposta *sim* ou *não*. Concentra-se antes no *se*: sob que condições é possível declarar certos acontecimentos irrepresentáveis? Sob que condições pode-se dar a esse irrepresentável uma figura conceitual específica? Sem dúvida essa indagação não é neutra. É motivada por certa intolerância quanto ao uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas: o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável. Esse uso inflacionista, de fato, engloba sob o mesmo conceito e envolve com uma aura de terror sagrado os mais diversos fenômenos, processos e noções, que vão da proibição mosaica da representação ao Holocausto, passando pelo sublime kantiano, a cena primitiva freudiana, o *Grande vidro* de Duchamp ou o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malevitch. A questão é saber como e em que condições é possível construir tal conceito que se propõe a abarcar univocamente todas as esferas da experiência.

Gostaria de introduzir nessa questão de conjunto uma indagação mais restrita acerca da representação como regime do pensamento da arte. O que se quer dizer exatamente quando se fala que certos seres, acontecimentos ou situações são irrepresentáveis pelos meios da arte? Parece-me que duas coisas diferentes. Diz-se, num primeiro sentido, que é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão. Não se pode nem colocá-la diante dos olhos

nem encontrar para ela um representante que esteja à sua altura. Não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível. Essa primeira impossibilidade menciona, portanto, um *impoder** da arte.

A segunda, ao contrário, põe em causa o exercício de seu poder. Diz que algo é irrepresentável pelos meios da arte em virtude da natureza mesma desses meios, isto é, de três propriedades características da apresentação artística. Esta se caracteriza, em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral. Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um *status* de irreabilidade que retira da coisa representada seu peso de existência. Em terceiro, enfim, esse jogo do excesso e da falta funciona segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém. Nesse caso, fala-se que certas coisas não são da alçada da arte. Não se podem acomodar ao excesso de presença e à subtração de existência que lhe são próprios e definem, em termos platônicos, seu caráter de simulacro.

Ao simulacro Platão opõe a narrativa simples, sem artifício, subtraída ao jogo da presença majorada e da existência minorada, subtraída também à dúvida sobre a identidade do seu enunciador. É essa oposição da narrativa simples ao artifício mimético que preside, hoje, a valorização da palavra da testemunha em suas duas figuras. A primeira va-

* No original, *impouvoir*, neologismo do francês acadêmico com o significado de “não poder”. [N.T.]

loriza a narrativa simples, que não constitui arte, mas apenas traduz a experiência de um indivíduo. A segunda, ao contrário, enxerga na “narrativa da testemunha” um novo modo de arte. Neste caso, trata-se menos de narrar o acontecimento que de testemunhar um *aconteceu** que excede o pensamento, não só por seu excesso próprio como porque é próprio do *aconteceu* em geral exceder o pensamento. Assim, em especial em Lyotard, a existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então, é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável.

Dessa forma, estabelece-se uma configuração de pensamento que revoga a representação em proveito quer da simples narrativa platônica, quer da nova arte sublime, e que tem Burke e Kant como patronos. Essa configuração joga em dois campos. Em primeiro lugar, ela argumenta sobre a impossibilidade interna da representação, sobre o fato de que determinado tipo de objeto a arruína, desfazendo toda relação harmoniosa entre presença e ausência, entre sensível e inteligível. Portanto, esse impossível exige, a partir do modo representativo da arte, outro modo de arte. Em segundo lugar, ela argumenta acerca de sua indignidade. Instala-se, por isso, num âmbito totalmente diferente, um âmbito ético platônico em que a noção de arte não inter-vém mais, onde se julgam apenas imagens, examinando-se somente sua relação com sua origem (são dignas do que representam?) e sua destinação (que efeitos produzem sobre aqueles que as recebem?).

* No original, *il y a eu*. [N.T.]

Assim, duas lógicas se encontram entrecruzadas. A primeira concerne à distinção entre diferentes regimes de pensamento da arte, isto é, diferentes formas da relação entre presença e ausência, sensível e inteligível, mostração e significação. A segunda não conhece a arte como tal. São conhece diferentes tipos de imitação, diferentes tipos de imagens. O entrelaçamento dessas duas lógicas heter neas tem um efeito bem preciso: transformar os problemas de regulagem da distância representativa em problemas de impossibilidade de representação. Assim, a proibição vem sobrepor-se a esse impossível, ao mesmo tempo denegando-se, apresentando-se como simples consequência das propriedades do objeto.

O objetivo de meu trabalho é compreender essa imbricação e tentar destrinq -la. Para desembaraçar os elementos, partirei de um caso simples de irrepresentabilidade, um caso de regulagem da representação. Já t ve a oportunidade de analisar os problemas encontrados por Corneille na composição de seu *Édipo*.¹ O Édipo de Sófocles, em sentido estrito, era irrepresentável na cena francesa por tr s razões principais: o horror fisicamente provocado pelos olhos furados de Édipo, o excesso de oráculos que antecipam o desenrolar da intriga e a ausência de uma intriga amorosa. Tentei mostrar que a questão não dizia respeito apenas   delicadeza das damas, alegada por Corneille, e   relação empírica com o público do seu tempo. Ela concerne à representação como tal. Concerne à *mímesis* como relação entre dois termos: uma *poíesis* e uma *aísthesis*, isto é, uma maneira de fazer e uma economia dos afetos. Os olhos furados, o excesso de evidência dos oráculos e a falta de interesse amoroso, na verdade, dependem de uma só desregulagem. Por um lado, há o demasiado visível, um visível que não é mantido sob a dependência da palavra, que se impõe por si mesmo.

Por outro, há o demasiado inteligível. Os oráculos falam demais. Há saber em demasia, saber que vem cedo demais e se sobrepõe àquilo que a ação trágica por si mesma deveria revelar pouco a pouco, por meio do jogo da peripécia. Entre esse visível e esse inteligível falta uma ligação, um tipo especial de interesse próprio para assegurar a boa relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto, próprio também para regular a relação de distância e proximidade entre palco e plateia.

O que quer dizer representação

O exemplo nos permite compreender o que quer dizer representação como modo específico da arte. De fato, a obrigação representativa consiste em três coisas. Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos). Os olhos furados de Édipo não são apenas um espetáculo desagradável para as damas. Representam a imposição brutal, no campo da visão, de algo que excede a submissão do visível a esse fazer ver da palavra. O excesso denuncia o jogo duplo habitual da representação. Isto é: por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento. É o paradoxo explicado por Burke na *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.² As descrições do In-

ferno e do anjo do mal no *Paraíso perdido* produzem uma impressão sublime porque não nos deixam ver as formas que evocam e fingem nos mostrar. Ao inverso, quando a pintura torna visíveis para nós os monstros que fazem o cerco ao retiro de santo Antônio, o sublime se transforma em grotesco. De fato, a palavra “faz ver”, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver “de verdade”. Em seu procedimento comum, a representação se utiliza dessa subdeterminação ao mesmo tempo que a mascara. Mas a figuração gráfica dos monstros ou a exibição dos olhos furados do cego rompem de modo brutal o compromisso tácito entre o *fazer ver* e o *não fazer ver* da palavra.

A essa regulação da visão corresponde uma segunda regulação, que diz respeito à relação entre saber e não saber, entre agir e padecer. É o segundo aspecto da obrigação representativa. A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na *Poética* de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais. É exatamente o que caracteriza o *Édipo rei* de Sófocles. Aristóteles fez dele o exemplo da lógica do desenlace pela peripécia e pelo reconhecimento. Mas essa própria lógica está presa num constante jogo de esconde-esconde com a verdade. Édipo encarna a figura daquele que quer saber para além do razoável, que identifica o saber ao ilimitado da sua potência. Note-se que, de saída, essa loucura singulariza Édipo como o único a quem o oráculo e a mácula podem se referir. Diante dele encontra-se um personagem, Tirésias, que, ao contrário, sabe e se recusa a dizer o que sabe, mas o diz

mesmo assim, sem dizê-lo, e dessa forma provoca em Édipo a inversão do desejo de saber para recusa de ouvir.

Portanto, antes de toda lógica ordenada da peripécia, há esse jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir. Há todo um *páthos* do saber que caracteriza o universo ético da tragédia. É o universo de Sófocles, mas também o de Platão, onde se trata de saber qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos Imortais. Era desse universo que Aristóteles tentava extirpar a tragédia. E foi nisso mesmo que consistiu a constituição da ordem representativa: fazer passar o *páthos* ético do saber para uma relação regulada entre *poíesis* e *aísthesis*, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela.

Corneille julga que Aristóteles não foi bem-sucedido nessa tarefa. O *páthos* edipiano do saber transborda a intriga de saber aristotélica. Há um excesso de saber que contraria o desdobramento ordenado das significações e das revelações. De maneira correlata, há um excesso de *páthos* que contraria o livre jogo dos afetos do espectador. Corneille está lidando, em sentido estrito, com o irrepresentável. Aplica-se, portanto, a reduzi-lo, a tornar a história e o personagem representáveis. Para regular a relação entre *mímesis*, *poíesis* e *aísthesis*, toma duas medidas negativas e uma positiva. Deixa fora de cena o demasiado visível dos olhos furados, mas também o excessivo saber de Tirésias, cujos oráculos são apenas relatados. Mas, sobretudo, submete o *páthos* do saber a uma lógica da ação, paliando o terceiro “defeito” de Sófocles: a falta de interesse amoroso. Inventa para Édipo uma irmã chamada Dirce, filha de Laio, frustrada pela eleição de Édipo ao trono. E inventa para ela um pretendente, Teseu. Como Teseu tem dúvidas sobre sua

filiação, e Dirce se crê responsável pela viagem que custou a vida de Laio, há três filhos reais ou possíveis de Laio, três personagens que podem ser aquele designado pelo oráculo, e sobretudo, segundo a lógica corneliana, três personagens que disputam a honra dessa identificação. Assim, a relação entre efeitos de saber e efeitos de *páthos* se encontra submetida a uma forma de inteligibilidade específica, a do encadeamento causal das ações. Identificando as duas causalidades separadas por Aristóteles, a das ações e a dos caracteres, Corneille consegue obter a redução do *páthos* ético da tragédia à lógica da ação dramática.

A questão “empírica” do público e a questão da lógica autônoma da representação estão assim ligadas. Trata-se do terceiro aspecto da obrigação representativa. Ela define uma determinada regulagem da realidade. Essa regulagem toma a forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres *fictícios* não deixam de ser *seres de semelhança*, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. A “invenção de ações” constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incríveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A “invenção de ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia. Essa relação não é empírica, é constitutiva. A representação encontra no teatro seu lugar privilegiado, o espaço de manifestação inteiramente dedica-

do à presença, porém, obrigado por essa própria presença a uma dupla contenção: a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à sua irrealidade.

As dificuldades de um autor com seu tema nos permitem, portanto, definir um regime específico da arte que merece com propriedade o nome de regime representativo. Esse sistema regula as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis. Podemos deduzir que, se o irrepresentável existe, é precisamente nesse regime. Na verdade, é o regime que define compatibilidades e incompatibilidades de princípio, condições de recepção e critérios de não recepção. É assim que o personagem edipiano, embora satisfaça de maneira exemplar o critério aristotélico do príncipe ao qual reveses da fortuna ocorrem segundo um encadeamento causal, se revela “irrepresentável” para Corneille, porque falseia o sistema de relações que define de modo mais fundamental a própria ordem representativa.

Mas tal impossibilidade de representação é duplamente relativa. É relativa à ordem representativa, mas também é relativa no próprio interior dessa ordem. Se o personagem e a ação de Édipo não são convenientes, é possível modificá-los. É o que faz *Édipo*, inventando uma lógica ficcional e novos personagens. Essa invenção não apenas torna Édipo representável como faz dessa representação uma obra-prima da lógica representativa. O público, nos diz Corneille, estimou que, dentre minhas tragédias, era a que tinha mais arte. De fato, não existe outra que apresente tão perfeita combinação de invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia.

A consequência é que essa tragédia, em nosso tempo, nunca mais foi encenada – não por acaso, mas justamente

em razão do excesso de arte, da perfeição de determinada arte e do pressuposto que a fundamenta. O pressuposto é que há temas que são ou não são próprios à apresentação artística, que convêm ou não convêm a este ou àquele gênero. E também que podemos realizar a série de transformações que tornam próprio o tema impróprio e estabelecem a conveniência que faltava. Toda a arte do *Édipo* de Corneille repousa nessa dupla pressuposição. Se sua peça não é mais representada, é porque nossa percepção da arte, desde o Romantismo, repousa em pressuposições estritamente inversas, que definem não uma escola ou uma sensibilidade particulares, mas um novo regime da arte.

O que quer dizer antirrepresentação

No novo regime, não há mais os bons temas da arte. Como resume Flaubert, “Yvetot vale tanto quanto Constantinopla”, e os adultérios de uma filha de fazendeiro equivalem aos de Teseu, Édipo ou Clitemnestra. Não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística. Em contrapartida, há certos personagens e certas histórias que não é possível modificar à vontade, porque não são simplesmente “temas” disponíveis, mas mitos fundadores. Pode-se tornar Yvetot e Constantinopla equivalentes, mas não se pode fazer qualquer coisa com Édipo. Pois a figura mítica de Édipo, que concentra tudo o que o regime representativo rejeitava, emblematiza todas as propriedades que o novo regime da arte – o regime estético – atribui às coisas da arte. De fato, qual é essa “doença” de Édipo que arruinava a distribuição equilibrada dos efeitos de saber e dos efeitos de *páthos*, própria do regime representativo da arte? É ele ser aquele que sabe e não sabe,

que age absolutamente e padece de forma absoluta. Ora, é justamente essa dupla identidade dos contrários que a revolução estética opõe ao modelo representativo, dispondo as coisas da arte sob o novo conceito de estética. Por um lado, ela opõe às normas da ação representativa uma potência absoluta do *fazer* da obra, dependendo de sua própria lei de produção e de sua autodemonsração. Mas, de outro, identifica a potência dessa produção incondicionada a uma absoluta passividade. Tal identidade dos contrários é que resume a teoria kantiana do gênio. O gênio é o poder ativo da natureza que se opõe a toda norma. Mas também é aquele que não sabe o que faz nem como faz. Daí se deduz, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível. Édipo, muito naturalmente, é o herói desse regime de pensamento que identifica as coisas da arte como coisas de pensamento enquanto modos de um pensamento imanente a seu outro e, em contrapartida, habitado por seu outro.

O que se opõe ao regime representativo da arte, portanto, não é um regime da não representação, no sentido da não figuração. Uma fábula cômoda identifica a ruptura antirrepresentativa como passagem do realismo da representação à não figuração: uma pintura que não propõe mais semelhanças, uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação. Assim, ela faz coincidir a revolução antirrepresentativa com um

destino global da “modernidade”, seja identificando-a ao princípio positivo de uma autonomia generalizada da qual a emancipação figurativa faria parte, seja identificando-a ao fenômeno negativo de uma perda da experiência da qual o retraimento da figuração seria a inscrição.

É uma fábula cômoda, porém inconsistente. Pois o regime representativo da arte não é aquele em que a arte tem por tarefa produzir semelhanças. É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação que vimos: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulação das relações entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, comandada pelo primado da “ação”, que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime de racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência. Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo.

Deduz-se daí que a ruptura com a representação, na arte, não é a emancipação em referência à semelhança, mas antes a emancipação da semelhança em relação a essa obrigação tripla. Na ruptura antirrepresentativa, a não figuração pictural é precedida por algo em aparência muito diferente: o realismo romanesco. Ora, o que é o realismo romanesco? A emancipação da semelhança em relação à representação. A ruína das proporções e das conveniências representativas. Esta é a reviravolta que os críticos contemporâneos de Flaubert denunciavam como realismo: daqui em diante tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável. E esse

“igualmente representável” é a derrocada do sistema representativo. À cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado de seu poder de “fazer ver”. E a subdeterminação se torna o próprio modo da apresentação sensível própria da arte. Mas, ao mesmo tempo, a palavra se encontra invadida por uma propriedade específica do visível que vem paralisar a ação e absorver as significações.

É essa inversão que está em jogo, no século XX, na querela sobre a descrição. Recrimina-se o novo romance, o romance chamado de realista, pelo primado da descrição sobre a ação. No entanto, a primazia da descrição consiste, de fato, no primado de um visível que não faz ver, que destitui a ação de seus poderes de inteligibilidade, isto é, de seus poderes de distribuição ordenada dos efeitos de saber e dos efeitos de *páthos*. Essa potência é absorvida pelo *páthos* apático da descrição, que confunde vontades e significações numa sucessão de pequenas percepções em que a atividade e a passividade não são mais distinguíveis. Aristóteles opunha o *kath'hólon*, ou totalidade orgânica, da intriga poética ao *kath'hékaston* do historiador, que segue a sucessão empírica dos acontecimentos. Ora, no uso “realista” da semelhança, a hierarquia é derrubada. O *kath'hólon* é absorvido pelo *kath'hékaston*, absorvido pelas pequenas percepções, cada uma delas afetada pela potência do todo, à medida que em cada qual a potência do pensamento fabricante e significante se iguala à passividade da sensação. Assim, o realismo romanesco, no qual alguns enxergam o auge da arte represen-

tativa, é o completo oposto disso. Ele consiste na revogação das mediações e das hierarquias representativas. No lugar destas, impõe-se um regime de identidade imediata entre a decisão absoluta do pensamento e a pura facticidade.

Desse modo, encontra-se revogado também o terceiro grande aspecto da lógica representativa, o que determina um espaço específico para a representação. Isso poderia ser simbolizado por um poema de Mallarmé com um título emblemático. “Um espetáculo interrompido”³ nos mostra a exibição de um urso amestrado feita por um palhaço, perturbada por um incidente imprevisto: o urso, erguendo-se nas patas traseiras, põe as patas dianteiras sobre os ombros do palhaço. A partir desse incidente, que o palhaço e o público enxergam como ameaça, o poeta/espectador compõe seu poema: nesse corpo a corpo de urso e palhaço ele percebe uma interrogação, lançada pelo animal ao homem, sobre o segredo de seus poderes. E faz disso o emblema da relação da plateia com a arena na qual a pantomima do animal se eleva à altura estelar de seu homônimo, a Ursa Maior. Esse “acidente da representação” funcionou como um emblema da revogação estética do regime representativo. O “espetáculo interrompido” revoga o privilégio do espaço teatral da visibilidade, do espaço separado onde a representação se mostrava como atividade específica. Doravante o poema está em toda parte, na atitude do urso como no desdobrar de um leque ou no movimento de uma cabeleira. O poema está em todos os lugares em que um espetáculo qualquer pode simbolizar a identidade de pensado e não pensado, de intencional e não intencional. Ao mesmo tempo que o espaço específico de visibilidade do poema, é revogada também a separação representativa entre razão dos fatos e razão das ficções. A identidade do intencional e do não intencional é localizável em qualquer parte. Ela

recusa a separação entre um mundo dos fatos próprios da arte e um mundo dos fatos comuns. Na verdade, este é o paradoxo do regime estético das artes. Ele postula a autonomia radical da arte, sua independência com respeito a toda regra externa. Mas postula-a com o mesmo gesto que abole a circunscrição mimética que separava a razão das ficções da razão dos fatos, esfera da representação de outras esferas da experiência.

Nesse regime da arte, quais seriam a consistência e a significação da ideia de irrepresentável? Essa noção pode marcar a diferença entre dois regimes da arte, a subtração das coisas da arte do sistema da representação. Mas não pode mais significar, como no regime anterior, que há acontecimentos e situações por princípio subtraídos à conexão adequada de um processo de mostração e de um processo de significação. Os temas não se encontram mais submetidos à regulamentação representativa do visível e da palavra, não mais submetidos à identificação do processo de significação à construção de uma história. Isso pode ser resumido na fórmula de Lyotard, ao falar de uma “falha na regulamentação estável entre o sensível e o inteligível”. Mas essa “falha” significa precisamente a saída do universo representativo, ou seja, de um universo que define critérios de não representabilidade. Se há “falha” de regulamentação representativa, isso quer dizer, ao contrário do que diz Lyotard, que mostração e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda parte e em lugar algum. Ele está em toda parte em que se pode fazer coincidir uma identidade entre sentido e sem sentido* com uma identidade entre presença e ausência.

* No original, “entre sens et non-sens”. [N.T.]

A representação do inumano

Ora, essa possibilidade não conhece objetos que, por suas singularidades próprias, a contradigam. Mostrou-se perfeitamente adaptada à representação dos fenômenos irrepresentáveis, os dos campos de concentração e do extermínio. Para mostrar isso, tomarei dois exemplos muito conhecidos de obras consagradas ao horror dos campos e do extermínio. O primeiro é tirado do início de *A espécie humana*, de Robert Antelme:

Fui urinar. Ainda era noite. Ao meu lado, outros urinavam também; não nos falávamos. Atrás do mictório ficava a fossa das latrinas com um pequeno muro em que outros sujeitos estavam sentados, as calças arriadas. Um pequeno telhado recobria a fossa, mas não o mictório. Atrás de nós, barulhos de botinas, de tosse, eram outros que chegavam. As latrinas nunca ficavam desertas. A essa hora um vapor flutuava sobre o mictório. [...] A noite de Buchenwald era calma. O campo era uma imensa máquina adormecida. De tempos em tempos, projetores iluminavam-se nas torres de vigilância. O olho dos SS abria-se e fechava-se. Nos bosques que cercavam o campo, as patrulhas faziam ronda. Seus cães não latiam. As sentinelas eram tranquilas.⁴

É comum que se enxergue aí uma escrita correspondente a uma experiência específica, a de uma vida reduzida a seu aspecto mais elementar, privada de todo horizonte de espera e que simplesmente encadeia, uns após outros, pequenos atos e pequenas percepções. Essa escrita testemunha uma forma específica de resistência que Robert Antelme quer pôr em evidência: a que transforma a redução concentracionária à vida nua em afirmação de um pertencimento fundamental à espécie humana, até em seus gestos mais

elementares. Está claro, porém, que essa escrita paratáxica não é fruto da experiência dos campos. Também é a escrita do *Estrangeiro* de Camus e do romance behaviorista americano. Remontando no tempo, é a escrita flaubertiana das pequenas percepções justapostas. Na verdade, esse silêncio noturno do campo de concentração nos faz lembrar outros silêncios, os que caracterizam, em Flaubert, os momentos amorosos. Proponho ouvirmos, em ressonância, um desses momentos que marcam, em *Madame Bovary*, o encontro de Charles e Emma:

Voltou a sentar-se e retomou a costura, umas meias brancas que estava cerzindo; trabalhava com a cabeça baixa; não falava. Charles também não. O ar, passando por baixo da porta, empurrava um pouco de poeira sobre as lajotas; ele olhava a poeira se arrastar e ouvia apenas o batimento interior da sua cabeça, com o cacarejar longínquo de uma galinha que punha ovo no quintal.*

É possível que, em Robert Antelme, o tema seja mais trivial e a linguagem mais básica que em Flaubert (ainda assim, é notável que a primeira linha dessa cena de mictório e do próprio livro seja um alexandrino: *Je suis allé pisser; il faisait encore nuit*).** O estilo paratáxico flaubertiano se trans-

* Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cap. III. Apresentamos aqui uma versão adaptada a partir da tradução de Fernanda Ferreira Graça (Lisboa, Europa-América, 1994, p. 27). Coube adaptar para que o paralelo com o texto de Robert Antelme proposto pelo autor se tornasse evidente. As traduções de Flaubert em português tendem a “corrigir” essas passagens, apagando justamente aquilo que Rancière quer dar a ver: o estilo paratáxico. [N.T.]

** Optou-se aqui por não traduzir o verso a fim de preservar a métrica do original. [N.T.]

forma, por assim dizer, numa sintaxe pratáxica. Mas essa narrativa da espera antes da partida do comboio repousa na mesma relação entre mostraçã o e significaçã o, no mesmo regime de rarefaçã o. A experiênci a concentracionária vivida de Robert Antelme e a experiênci a sensorial inventada de Charles e Emma se expressam segundo a mesma lógic a das pequenas percepçõ es acrescentadas umas às outras, e que fazem sentido, da mesma maneira, pelo mutismo, pelo apelo a uma experiênci a auditiva e visual mínima (a máquina adormecida e a letargia do quintal de fazenda; os cachorros que não latem e o cacarejar de galinhas ao longe).

Assim, a experiênci a de Robert Antelme não é “irrepresentável” no sentido de que não haveria a linguagem para dizê-la. A linguagem existe, a sintaxe existe. Não como linguagem ou sintaxe excepcionais, mas, ao contrário, como modo de expressã o próprio ao regime estético das artes em sua generalidade. O problema, na verdade, seria o inverso. A linguagem que traduz essa experiênci a não lhe é de forma alguma própria. Essa experiênci a de uma desumanizaçã o programada encontrará sua expressã o muito naturalmente, do mesmo modo que a identidade flaubertiana entre humano e inumano, entre o surgir de um sentimento unindo dois seres e um pouco de poeira agitada pelo ar numa sala comum de fazenda. Antelme quer traduzir uma experiênci a vivida e incomparável de decomposiçã o da experiênci a. Ora, a linguagem que ele escolhe, pela sua adequaçã o à experiênci a, é essa linguagem comum da literatura na qual, há um século, a absoluta liberdade da arte se identifica com a absoluta passividade da matéria sensível. A experiênci a extrema do inumano não conhece impossibilidade de representaçã o nem língua própria. Não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve expressar a experiênci a do inumano, ele encontra naturalmente uma lin-

guagem já constituída do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. Trata-se da linguagem pela qual a ficção *estética* se opôs à ficção *representativa*. E, a rigor, seria possível dizer que o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria. Mas essa identidade de princípio do próprio e do impróprio é a marca mesma do regime estético da arte.

É o que pode nos mostrar o segundo exemplo, tomado de empréstimo de outra obra significativa. Refiro-me ao início de *Shoah*, de Claude Lanzmann, filme em torno do qual, entretanto, paira todo um discurso acerca do irrepresentável ou da impossibilidade de representação. Mas em que sentido esse filme é o testemunho de um “irrepresentável”? Ele não afirma que o fato do extermínio esteja subtraído à representação artística, à produção de um equivalente estético. Apenas nega que esse equivalente possa se dar pela encarnação ficcional de algozes e vítimas. Pois o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão. E isso é perfeitamente representável. Somente não pode sê-lo sob a forma da ficção e do testemunho que, fazendo “reviver” o passado, renuncia a representar a segunda supressão. É representável sob a forma de uma ação dramática específica, como anuncia a primeira e provocadora frase do filme: “A ação começa em nossos dias...” Se aquilo que aconteceu e do qual nada resta pode ser representado, ele o será por uma ação, uma ficção inventada e nova que começa *hic et nunc*. Será pela confrontação entre a palavra proferida aqui e agora sobre o que aconteceu e a realidade materialmente presente e ausente nesse lugar.

Mas essa confrontação não se limita à relação negativa entre o conteúdo do testemunho e o vazio do lugar. Todo

o episódio inicial do testemunho de Simon Srebnik na clareira de Chelmno é construído segundo um jogo bem mais complexo de semelhança e dessemelhança. A cena de hoje é semelhante ao extermínio de ontem pelo mesmo silêncio, a mesma calma do lugar, pelo fato de que hoje, durante a filmagem, como ontem, no funcionamento da máquina de morte, cada um cumpre sua tarefa de forma muito simples, sem falar daquilo que faz. Mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem. A inadequação do lugar deserto à palavra que o preenche confere à semelhança um caráter alucinatório. O sentimento, expresso pela testemunha, é diversamente comunicado ao espectador pelos planos de conjunto que a mostram minúscula no meio de uma clareira imensa. A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada. Atinge o incrível do acontecimento, programado pela própria lógica do extermínio – e corroborado pela lógica negacionista: *mesmo que tenha sobrado um de vocês para testemunhar, não acreditarão nisso, isto é: não acreditarão no preenchimento desse vazio pelo que vocês disserem. Será tomado como alucinação*. A palavra da testemunha enquadrada pela câmera responde precisamente a isso. Ela confirma o incrível, confirma a alucinação, a impossibilidade de que as palavras preencham esse lugar vazio, mas invertendo a lógica da coisa. O *aqui e agora* é que está tomado pela alucinação, pela incredulidade: “Não acredito que estou aqui”, diz Simon Srebnik. O real do Holocausto que é filmado, então, é o real de seu desaparecimento, o real de seu caráter inacreditável. Esse real do inacreditável é falado pela palavra da testemunha no dispositivo do semelhante/dessemelhante. A câmera, por sua vez, faz a testemunha, minúscula, percorrer a

imensa clareira como um agrimensor. Assim, faz com que ela percorra, mensurando-os, o tempo e a relação incomensurável entre o que a palavra diz e aquilo de que o lugar é testemunho. Mas essa medição do incomensurável e do inacreditável não seria ela mesma possível sem um artifício da câmera. Ao ler os historiadores do extermínio que nos fornecem suas dimensões exatas, aprendemos que a clareira de Chelmno não era tão grande assim.⁵ A câmera precisou aumentá-la subjetivamente para marcar a desproporção, a fim de realizar uma ação à altura do acontecimento. Precisou trucar a representação do lugar para dar conta do real do extermínio e do desaparecimento de seus rastros.

Esse breve exemplo mostra que *Shoah* apresenta somente problemas de impossibilidade de representação relativa, de adaptação de meios e fins da representação. Quando sabemos o que queremos representar – para Claude Lanzmann, o real do inacreditável, a igualdade do real e do incrível –, não há nenhuma propriedade do acontecimento que vete a representação, que interdite a arte no sentido próprio de artifício. Não há o irrepresentável como propriedade do acontecimento. Existem somente escolhas. Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas. É preciso deixar o acontecimento em suspenso em relação às causas que o tornam rebelde a qualquer explicação por um princípio de razão suficiente, seja ele ficcional ou documental.

Mas o respeito desse em suspenso em nada se opõe aos meios da arte de que dispõe Lanzmann. Em nada se opõe à lógica do regime estético das artes. Investigar algo que desapareceu, um acontecimento cujos rastros se apagaram, encontrar as testemunhas, fazê-las falar da materialidade do acontecimento sem dissipar seu enigma, esta é uma for-

ma de inquérito, sem dúvida, assimilável à lógica representativa da verossimilhança que levava o Édipo de Corneille a ser reconhecido culpado. Essa forma, porém, é em tudo congruente com a relação, própria ao regime estético das artes, entre verdade do acontecimento e invenção ficcional. E a investigação de Lanzmann se inscreve numa tradição cinematográfica que conquistou seus títulos de nobreza, a que opõe, à luz lançada na cegueira de Édipo, o enigma ao mesmo tempo suprimido e conservado acerca daquele Rosebud que é a “razão” da loucura de Kane, a revelação, no fim da investigação, fora da investigação, do nada que é a “causa”. Segundo a lógica própria ao regime estético, essa forma/investigação abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e o dos acontecimentos reais. Por isso o esquema Rosebud ainda pôde servir há pouco tempo num filme “documentário” como *Retomada (Reprise)*, cuja investigação se destina a reencontrar a operária do pequeno filme documentário de 1968 sobre a retomada do trabalho na fábrica da Wonder.⁶ Revela-se que a forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento deixando sua causa em suspenso convém ao extraordinário do Holocausto, sem por isso ser específica dele. Aqui, mais uma vez, a forma própria é também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira.

A hipérbole especulativa do irrepresentável

Assim, a “falha na regulação estável entre sensível e inteligível” pode perfeitamente ser entendida como ilimitação dos poderes da representação. Para interpretá-la no sentido do

“irrepresentável” e apresentar certos acontecimentos como irrepresentáveis é preciso realizar uma dupla sub-repção: uma diz respeito ao conceito de acontecimento; outra concerne ao conceito de arte. A dupla sub-repção se verifica na construção lyotardiana de uma coincidência entre um impensável no cerne do acontecimento e um inapresentável no cerne da arte. *Heidegger et “les juifs”*⁷ faz um paralelo entre o destino imemorial do povo judeu e o destino moderno antirrepresentativo da arte. Ambos testemunhariam, e de maneiras semelhantes, uma primeira miséria do espírito. Este só se põe em andamento movido por um terror primeiro, por um choque inicial que o transforma em refém do Outro, o outro indomável que, no psiquismo individual, se chama simplesmente processo primário. O afeto inconsciente que não apenas penetra o espírito, mas propriamente o inaugura, é o estranho em casa, sempre esquecido e cujo esquecimento o espírito deve esquecer para poder se colocar como senhor de si mesmo. O Outro, na tradição ocidental, teria tomado o nome de Judeu, o nome do povo testemunha do esquecimento, testemunha da condição original do pensamento que é refém do Outro. Deduz-se daí que o extermínio dos judeus está inscrito no projeto de domínio de si do pensamento ocidental, na sua vontade de aniquilar a testemunha do Outro, a testemunha do impensável no cerne do pensamento. Essa condição seria paralela ao dever moderno da arte. A construção do dever da arte em Lyotard encobre duas lógicas heterogêneas: uma lógica intrínseca dos possíveis e dos impossíveis próprios a um regime da arte; e uma lógica ética de denúncia do próprio fato da representação.

Em Lyotard, esse encobrimento se efetua pela identificação simples do corte entre dois regimes da arte com a distinção entre estética do belo e estética do sublime. “Com a estética do sublime”, escreve em *Inhumain*, “a missão

das artes é constituir testemunhas de que existe o *indeterminado*.”⁸ A arte se faria testemunha do “acontece”^{*} que sempre ocorre antes que sua natureza, que seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível. O destino das vanguardas seria dar testemunho desse inapresentável que desampara o pensamento, inscrever o choque do sensível e testemunhar o distanciamento originário.

Como a ideia dessa arte sublime é construída? Lyotard refere-se à análise kantiana da impotência da imaginação, que, diante de certos espetáculos, sente-se arrebatada para além do seu domínio, levada a ver no espetáculo sublime – chamado de sublime – uma apresentação negativa dessas Ideias da razão que nos elevam para além da ordem fenomênica da natureza. Tais ideias manifestam sua sublimidade pela impotência da imaginação para realizar uma apresentação positiva. Kant aproxima a apresentação negativa da sublimidade do mandamento mosaico: “Não farás imagem esculpida.” O problema é que não se pode extrair disso nenhuma ideia de uma arte sublime, destinada a atestar a distância entre Ideia e apresentação sensível. A ideia do sublime em Kant não é a de uma arte. É uma ideia que nos arrasta para fora do domínio da arte e nos faz passar da esfera dos jogos estéticos para a esfera das ideias da razão e da liberdade prática.

O problema da “arte sublime” formula-se em termos simples: não se pode obter a sublimidade ao mesmo tempo sob a forma do mandamento que proíbe a imagem e de uma imagem testemunha da proibição. Para resolver o problema, é preciso identificar a sublimidade do mandamento que

^{*} No original, “*il arrive*”. [N.T.]

proíbe a imagem ao princípio de uma arte não representativa. Mas, para tanto, cabe identificar o sublime extra-artístico de Kant com um sublime definido no interior da arte. É o que faz Lyotard ao identificar o sublime moral kantiano ao sublime poético analisado por Burke.

No que consiste, para Burke, a sublimidade do retrato de Satanás no *Paraíso perdido*? No fato de colocar juntas “as imagens de uma torre, de um arcanjo, do sol nascente através da névoa e, num eclipse, a ruína dos monarcas e as revoluções de impérios”.⁹ A acumulação de imagens cria o sentimento do sublime por sua multiplicidade e sua confusão, isto é, pela subdeterminação das “imagens” que a palavra propõe. Burke observa que há uma potência de afecção das palavras que se comunica diretamente ao espírito curto-circuitando a apresentação sensível imageada. A contraprova é dada quando a visualização pictural transforma em imageria grotesca as “imagens” sublimes do poema. Esse sublime se define, portanto, a partir dos princípios mesmos da representação, sobretudo das propriedades específicas do “visível da palavra”. Ora, em Lyotard, essa subdeterminação – a relação frouxa do visível com o dizível – é levada até o limite em que se transforma na indeterminação kantiana da relação entre ideia e apresentação sensível. A colagem desses dois “sublimes” permite construir a ideia da arte sublime como apresentação negativa, testemunho do Outro que habita o pensamento. Mas essa indeterminação, na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita.

À custa disso se dá o ajuste de dois testemunhos, de dois “deveres de testemunho”. A arte sublime é aquilo que resiste ao imperialismo do pensamento esquecido do Outro, da mesma forma que o povo judeu é aquele que se recorda

do esquecimento, que situa na base de seu pensamento e de sua vida essa relação fundadora com o Outro. O extermínio é o termo do processo de uma razão dialética empenhada em suprimir de seu núcleo toda alteridade, procurando excluí-la e, quando se trata de um povo, exterminá-la. A arte sublime, então, é a testemunha contemporânea dessa morte programada e executada. Ela atesta o impensável do primeiro choque e o impensável projeto de eliminar o impensável. E o faz dando testemunho não do horror cruel dos campos, mas do primeiro terror do espírito que o terror dos campos quer apagar. Ela não testemunha pela representação dos corpos amontoados, mas pelo raio alaranjado que atravessa a monocromia de uma tela de Barnett Newman, ou por qualquer outro procedimento pelo qual a pintura leve à exploração de seus materiais, a partir do momento em que eles são desviados da tarefa representativa.

Mas o esquema lyotardiano faz exatamente o contrário do que pretende. Ele tira consequências de um impensável originário resistente a toda assimilação dialética. Contudo, esse impensável se torna o princípio de uma racionalização integral. Na verdade, ele permite identificar a vida de um povo a uma determinação original do pensamento, e identificar o impensável declarado do extermínio a uma tendência constitutiva da razão ocidental. Lyotard radicaliza a dialética adorniana da razão enraizando-a nas leis do inconsciente e transformando a “impossibilidade” da arte pós-Auschwitz em arte do inapresentável. Mas esse aperfeiçoamento é, em definitivo, um aperfeiçoamento da dialética. O que seria designar para um povo a tarefa de representar um momento do pensamento e identificar o extermínio desse povo com uma lei do aparelho psíquico senão hiperbolizar a operação hegeliana que faz corresponder os momentos do desenvolvimento do espírito – e as

formas da arte – às figuras históricas concretas de um povo ou de uma civilização?

Dir-se-á que essa designação é uma maneira de emperrar a máquina. Trata-se de deter a dialética do pensamento no instante em que ele vai dar o passo. Mas, por um lado, o passo já foi dado. O acontecimento teve lugar, e é este ter-acontecido que autoriza o discurso do impensável-irrepresentável. Por outro lado, podemos nos interrogar sobre a genealogia dessa arte sublime, testemunha antidialética do inapresentável. Eu disse que o sublime lyotardiano resultava de uma montagem singular entre um conceito da arte e um conceito que excede a arte. Todavia, essa montagem que confere à arte sublime a tarefa de testemunhar o que não pode ser representado é, ela mesma, bem determinada. Trata-se do conceito hegeliano de sublime como momento extremo da arte simbólica. É próprio da arte simbólica, na conceituação hegeliana, não encontrar um modo de apresentação material para sua ideia. A noção de divindade que anima a arte egípcia não pode encontrar uma figura adequada na pedra das pirâmides ou nas estátuas colossais. Esse defeito da apresentação positiva se torna o sucesso da apresentação negativa na arte sublime, a qual concebe a infinidade e a alteridade infigurável da divindade e diz, nas palavras do “poema sagrado” judeu, essa irrepresentabilidade, esse distanciamento da infinidade divina de toda apresentação finita. Em suma, o conceito de arte convocado para emperrar a máquina hegeliana não passa do conceito hegeliano de sublime.

Na teorização hegeliana, não há um, mas dois momentos da arte simbólica. Há uma arte simbólica anterior à representação e há o novo momento simbólico, que acontece no fim, para além da idade representativa da arte, ao termo da dissociação romântica entre conteúdo e forma. Nesse

ponto extremo, a interioridade que a arte quer expressar não tem mais qualquer forma de apresentação determinada. O sublime volta então, mas sob uma forma estritamente negativa. Não é mais a simples impossibilidade, para um pensamento substancial, de encontrar uma forma material adequada. É a infinitização vazia da relação entre a pura vontade de arte e o qualquer coisa no qual essa vontade vem se autoafirmar e se contemplar no espelho. A função polêmica da análise hegeliana é evidente: ela visa a recusar que outra arte possa nascer da desregulagem da relação determinada entre ideia e apresentação sensível. Essa desregulagem só pode significar, para Hegel, o fim da arte, seu além. O próprio da operação lyotardiana é reinterpretar esse “além”, transformar o mau infinito de uma arte reduzida unicamente à reprodução de sua assinatura em inscrição de uma fidelidade à dívida primeira. Mas, dessa forma, a irrepresentabilidade sublime reconfirma a identidade hegeliana entre um momento da arte, um momento do pensamento e o espírito de um povo. O irrepresentável, de modo paradoxal, se torna a forma última sob a qual se mantêm três postulados especulativos: a ideia de uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a ideia de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, incluindo-se as mais extremas; e, enfim, a ideia de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formadora da arte.

Concluirei brevemente minha questão inicial. O irrepresentável existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostraçã o e significação. O *Édipo* de Corneille nos deu o exemplo de uma obrigação máxima, de um determinado conjunto de condições que definem as propriedades que os temas da representação

devem possuir para permitir uma submissão adequada do visível ao dizível; certo tipo de inteligibilidade concentrado no encadeamento das ações, e uma partilha bem regulada da proximidade e da distância entre a representação e aqueles a quem ela se endereça. Esse conjunto de condições define com propriedade o regime representativo da arte, o regime do acordo entre *poíesis* e *aísthesis* que o *páthos* edipiano vinha perturbar. Se o irrepresentável existe, é nesse regime que podemos localizá-lo. No nosso regime, no regime estético da arte, essa noção não tem um conteúdo determinável, a não ser a pura noção de distanciamento em relação ao regime representativo. Ela expressa a ausência de uma relação estável entre mostração e significação. Mas essa desregulagem vai no sentido não de menos, mas de mais representação: mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulamentação particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulamentação particular da relação entre apresentação e retraimento.

A arte antirrepresentativa é, constitutivamente, uma arte sem irrepresentável. Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe mais uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja. Ora, é esse defeito de propriedade que vem se chocar tanto com a fé em uma linguagem própria da arte quanto com a afirmação da singularidade irreduzível de certos acontecimentos. A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à sua excepcionalidade. *Stricto sensu*, esta ideia é vazia. Ela expressa simplesmente um voto, o desejo paradoxal de que, no próprio regime que suprime a conveniência representativa das formas aos temas, ainda existam formas próprias

que respeitem a singularidade da exceção. Como tal desejo é contraditório em seu princípio, ele só pode se realizar numa hiperbolização que, para assegurar a equação falaciosa entre arte antirrepresentativa e arte irrepresentável, põe todo um regime da arte sob o signo do terror sagrado. Tentei mostrar que essa hiperbolização só faz aperfeiçoar o sistema de racionalização que ela pretende denunciar. A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói.

Notas

- ¹ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001 (edição brasileira: *O inconsciente estético*, São Paulo, Editora 34, 2009).
- ² Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, São Paulo, Papirus, 1993. [N.T.]
- ³ Stéphane Mallarmé, "Un spectacle interrompu", em *Poèmes en prose*, op. cit., p. 276-278. [N.T.]
- ⁴ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Tel-Gallimard, 1997 (edição em português: *A espécie humana*, Lisboa, Ulisseia, 2003). [N.T.]
- ⁵ Também podemos perceber isso no filme de Pascal Kané, *La Théorie du fantôme*, em que o cineasta revisita o lugar onde vários membros de sua família desapareceram.
- ⁶ Filme dirigido por Hervé Le Roux, França (1997). A famosa sequência "da Wonder", filmada em 1968 por uma equipe de estudantes de cinema da IDHEC, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ht1RkTMY0h4>. [N.T.]

- ⁷ Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Paris, Galilée, 1988. [N.T.]
- ⁸ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1993. [N.T.]
- ⁹ Edmund Burke, op. cit., v. II, seção IV, p. 69. Apresentamos desse trecho uma versão ligeiramente diferente da tradução de Enid Abreu Dobránsky. [N.T.]



Origem dos textos

“O destino das imagens” e “A frase, a imagem, a história” foram conferências proferidas no Centre National de la Photographie, a convite de Annik Duvillaret, em 31 de janeiro de 2001 e 24 de outubro de 2002, respectivamente.

“A pintura no texto” originou-se de uma conferência de 23 de março de 1999, na Akademie der Bildenden Künste, em Viena, a convite de Eric Alliez e Elisabeth von Samsonow. O texto retoma também alguns elementos de “Os enunciados da ruptura”, uma contribuição à obra *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*, organizada por Jean Galard (ENSBA / Musée du Louvre, 2002).

“A superfície do design” foi publicado originalmente com o título de “As ambivalências do grafismo”, na obra coletiva *Design... Grafique?*, organizada por Annick Lantenois (École Régionale des Beaux-Arts de Valence, 2002).

“O irrepresentável” foi publicado originalmente em *Genre Humain*, número organizado por Jean-Luc Nancy com o título de *A arte e a memória dos campos* (n. 36, outono-inverno de 2001).

O conjunto dos textos foi adaptado para esta publicação.

